Die schuldlos verdächtigte Frau

im elisabethanischen Drama.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

ACAD. LUGD BAT. BIBL.

vorgelegt von

Heinrich Diestel

aus Hamburg.

Rostock
Carl Hinstorffs Buchdruckerei
1909.

Referent: Prof. Dr. Lindner.

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551526_0086

Inhalts-Verzeichnis.

		Seite
	Vorwort.	
I.	Einleitung: Die Vorläufer Shakespeares	1—5
	Greene (Angelica: Orlando Furioso), Marlowe (Isabella: Edward II).	
II.	Shakespeare und Ben Jonson	5—18
	Shakespeare: (Charakteristik. Desdemona: Othello, Imogen: Cymbeline, Hermione: A Winter's Tale, Hero: Much Ado About Nothing, Mrs. Ford: The Merry Wives of Windsor).	
	Ben Jonson (Unterschied von Shakespeare. Mrs Kitely: Everyman in His Humour, Tib. ib., Mrs. Fitzdottrel: The Devil is an Ass, Celia: Volpone).	
III.	Beaumont, Fletcher, Massinger	18—40
	Beaumont (Verhältnis zu Shakespeare. Arethusa: Philaster, Bianca: Honest Man's Fortune).	
	Fletcher (Dorigen: The Triumph of Honour. Allgemeine Charakteristik der Fletcherschen Frauen. Unterschied von Beaumont. Oriana: Woman-Hater, Maria: Tamer Tamed, Estifania: Rule a Wife and Have a Wife, Maria: Night-Walker. Verwandtschaft zwischen Night-Walker und Lover's Progress.) Gestalten mit Massingerschem Einschlag: Calista: Lover's Progress, Lamira: Little French Lawyer, Oriana: Knight of Malta und ihr Verhältnis zu Lamira und Calista.	
	Massinger (Allgemeine Charakteristik. Einfluss Fletchers und Shakespeares: Marcelia: Duke of Milan, Sophia: The Picture — Eudocia: Emperor of the East, Cleora: The Bondman.	
IV.	Die Shakespearesche Richtung	40—45
	Shirley (Gratiana: The Wedding, Bellamia: The Example).	
	Ford (Morosa: Fancies Chaste and Noble und das Verhältnis zu Othello. Spinella: The Lady's Trial. Penthea: The Broken Heart. Bianca: Love's Sacrifice. Moralische Auffassung Fords.)	

Seite

Middleton und Chapman (Lady Ager: A Fair Quarrel und ihr Verhältnis zu Imogen. Isabella: Alphonsus Emperor of Germany).

V. Die Ben Jonsonsche Richtung . . . . . 45—50
Chapman (Gazetta: All Fools), Dekker (Charakteristik. Mrs. Mayberry: Northward Hoe, Mrs. Justiniano: Westward Hoe. Königin: Match me in London. Bellafront: Honest Whore II und Griseldis). Brome (Eulalia: Queen and Concubine, Lady Thrivewell: A Mad Couple Well Match'd. Selbstverdächtigungen. Diana: Antipodes.)
Marston (Donna Zoya: The Fawne)
Glapthorne (Lady Yellow: The Hollander, Wallenstein).

VI. Schluss . . . . . 50—53
Überblick über die Shakespearesche und Ben Jonsonsche Richtung. Unterschied beider Richtungen. Übergang zur Satire. Begründung aus den Zeitverhältnissen. Die Arten der Verleumdung. Würdigung Shakespeares.

Vorwort.

In der vorliegenden Arbeit habe ich eine im elisabethanischen Drama beliebte Bühnenfigur, nämlich die schuldlos verdächtigte Frau[1] im Zusammenhange darzustellen gesucht. Die Vorteile, die die Betrachtung einer Literaturepoche nach einem häufig wiederkehrenden Motiv bietet, liegen auf der Hand. Die Beziehungen der einzelnen Dichter untereinander und besonders zu den führenden Geistern jener Zeit, Shakespeare und Ben Jonson, werden von diesem Gesichtspunkte aus scharf beleuchtet, die schon bekannten in ein neues Licht gerückt und der Forschung noch unbekannte zu Tage gefördert. Gerade die gewählte Frauengestalt ist für eine derartige Untersuchung besonders geeignet, weil Shakespeare sie mit Vorliebe darstellt. Ich habe es als meine eigentliche Aufgabe betrachtet, das Verhältnis des einzelnen Dichters zu dem Motiv zu charakterisieren und daraus seine moralischen Anschauungen abzuleiten, ferner seine Selbstständigkeit resp. Abhängigkeit in der Behandlung der Frauenrolle darzulegen.

In manchen Fällen, besonders bei Beaumont und Fletcher, ist die Verfasserfrage einzelner Charaktere trotz neuerer eingehender Forschungen noch nicht endgültig gelöst. Ich habe mich bemüht, auf Grund der Behandlung des Motivs rückschliessend die Frage etwas aufzuhellen, bin mir aber wohl bewusst, dass ich vielfach auf Vermutungen angewiesen geblieben bin.

Die Charakteristik der Frauencharaktere, besonders die psychologische Begründung ihres Verhaltens zu der Verleumdung resp. Eifersucht des Mannes, habe ich in den Vordergrund gestellt, soweit sich dieses mit dem eigentlichen Thema, der Beurteilung des Dichters, vereinbaren liess.

Die Dichter sind meist nach ihrer Verwandtschaft in der Behandlung des Motivs geordnet, wenn nicht sonst unauflös-

1) im weitesten Sinne; denn auch die Geliebte und Braut ist in den Kreis meiner Betrachtungen gezogen.

liche Beziehungen zwischen einzelnen Dramatikern eine andere Einteilung erforderlich machten. Naturgemäss sind nur die bedeutenderen Dichter ausführlicher betrachtet worden; bei den übrigen habe ich abgesehen von den Fällen, die literarhistorisches Interesse beanspruchen, knappe Überblicke gegeben. Um das Gesamtbild nicht zu stören, habe ich von der Darstellung unbedeutender Frauencharaktere Abstand genommen.

Leider ist mir die gesamte Literatur über die elisabethanische Zeit nicht zugänglich gewesen; doch sind alle wichtigeren Werke berücksichtigt worden.

I. Einleitung:

Die Vorläufer Shakespeares.

In den Dramen der vorshakespeareschen Sturm- und Drangperiode, wie Wülker sie bezeichnet[1], spielt die schuldlos verdächtigte Frau eine im Vergleich zu der späteren Zeit auffallend geringe Rolle. Der Grund hierfür ist wohl einerseits in der Vorliebe jener Dichter für antik-mythologische Stoffe und besonders historische Darstellungen grossen Stils zu suchen, in denen die Frau überhaupt selten einen geeigneten Wirkungskreis fand. Andererseits steckte die Kunst der Charakterzeichnung noch in den Kinderschuhen und machte erst seit Marlowe erhebliche Fortschritte. Die dargestellten Charaktere leiden infolgedessen an ungenügender psychologischer Vertiefung und Motivierung. Statt individuell gezeichneten Frauen begegnen wir in den für uns in Betracht kommenden Dramen schattenhaften, ins Ideale gesteigerten Typen, die ganz undramatisch sind und kein Interesse wachrufen.

Greene verfällt in der Darstellung seiner *Angelica* (Orlando Furioso)[2] um so leichter in diesen Fehler, als sein Interesse ihn in eine ganz andere Richtung

1) Wülker, Geschichte der englischen Literatur. Leipzig und Wien 1906. I p. 271.

2) The Dramatic & Poetical Works of R. Greene & G. Peele. ed. A. Dyce, London 1861.

drängte, nämlich zu einer lebhaften, ja grotesk zu nennenden Schilderung von Orlandos Wahnsinn. Unter diesen Umständen musste die individuelle Behandlung des Frauencharakters, wie er sie z. B. in seinen Novellen zeigt, mehr in den Hintergrund treten. Freilich gebührt andererseits dem Dichter nicht geringe Anerkennung dafür, dass er im Gegensatz zu seiner italienischen Quelle, dem gleichnamigen Werk Ariosts, Angelica als ein tugendhaftes und seinem Verlobten treu ergebenes Mädchen geschildert hat.[1] Die Frage, warum er in dieser Weise wesentlich von seiner Vorlage abweicht, lässt sich meiner Meinung nach leicht erklären, wenn man Greenes übrige Werke, besonders wiederum seine Novellen, zum Vergleich heranzieht. Dort zeigt er nämlich das Bestreben, reine, edle Frauencharaktere darzustellen und — um mit Gothein[2] zu sprechen — ihre Keuschheit entgegen der rein konventionellen Behandlung Lylys zu einem psychologischen Problem auszugestalten. Diese Tendenz tritt an keiner Stelle deutlicher zu Tage als hier, wo er sich in bewussten Gegensatz zu seiner Quelle stellt, und ich möchte diesen Punkt um so mehr betonen, als Gothein ihn sich in ihrer Charakteristik Greenes hat entgehen lassen. Angelica gewinnt für den vergleichenden Literarhistoriker besonderes Interesse, weil wir in ihr schon, wenn auch nur skizzenhaft, die edlen Züge der Shakespeareschen Duldergestalten angedeutet finden. So trägt sie das schwere Unglück, in das sie durch hinterlistige Verleumdung geraten ist, mit liebender Geduld, ohne ihrem herzlosen Vater oder ihrem rasenden

1) vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXIX XXX p. 229.
2) Shakespeare-Jahrbuch XL p. 38.

Geliebten einen einzigen Vorwurf zu machen. Selbstlosigkeit ist einer ihrer hervorragendsten Charakterzüge. Wie Hermione (Shakespeare: Winter's Tale) wird sie vor Gericht gestellt und verteidigt sich ebenfalls nur, um ihre Ehre zu retten, nicht aber ihr Leben, das mit dem Unglück ihres Geliebten seinen Wert für sie verloren hat. Greene mag bei seiner Darstellung Angelicas die von ihm selbst geschaffene Gestalt Hermiones in seiner Novelle Pandosto, welche Shakespeare für Winter's Tale benutzte, vorgeschwebt haben, so dass auf diese Weise indirekte Beziehungen zwischen beiden Charakteren bestehen.

Marlowe's Isabella (Edward II)[1] bedeutet in der Charakterzeichnung einen nicht unerheblichen Fortschritt gegenüber Angelica. Der Dichter hat es verstanden, ihren Charakter zu individualisieren und so unserm Verständnis nahe zu bringen. Freilich wird der Fortschritt zum Teil wieder illusorisch, weil die Liebe Isabellas zu einer geradezu knechtischen Unterwerfung in den Willen ihres Gemahls herabgewürdigt wird, wie denn Marlowe überhaupt in der Darstellung von Charakteren zu starken Übertreibungen neigt. Die Schmähungen des Abgottes ihrer Seele — wie Klein[1] den König treffend bezeichnet — lässt sie mit einer peinlichen Geduld über sich ergehen, die fast die Bezeichnung Hundedemut verdient. Edward hat sie im Verdacht unerlaubter Beziehungen zu seinem politischen Gegner Mortimer und glaubt, dass sie auf seiten der Adligen

1) The Works of Chr. Marlowe ed. A. H. Bullen, London 1885.
2) Klein, Geschichte des englischen Dramas, Leipzig 1876 p. 775.

stehe und die Verbannung seines Günstlings Gaveston bewirkt habe. Verdächtigungen der ehelichen Treue gehen hier mit politischen Verleumdungen Hand in Hand — ein in der elisabethanischen Literatur seltener Fall. [1] Die Darstellung von Isabellas Charakter legt die Vermutung nahe, dass Marlowe von den Frauen keine hohe Meinung gehabt hat: und in der Tat spricht auch sonst mancherlei in seinen Werken für diese Annahme. [2] Gänzlich unmotiviert ist der Wechsel, der plötzlich in der Königin vorgeht und sie ihrem Buhlen Mortimer in die Arme treibt: an diesem psychologischen Problem, wie eine verschmähte Frau trotz ihrer abgöttischen Liebe zu ihrem Gatten sich allmählich einem andern zuwendet, ist Marlowes Kunst gescheitert. Daher sagt Klein [3] etwas pointiert: „Die Isabella, wie Marlowe sie hier anlegt, ist der unklarste, rätselhafteste Frauencharakter der englischen Bühne in Bezug auf psychologische Wahrheit und Motivierung"; und Ward [4] und Morley [5] fällen ein ähnliches, wenn auch viel milderes Urteil. Gothein will in I_4, wo die Königin eine warme Sympathie für Mortimer an den Tag legt, den Übergang zu

---

1) ähnlich Chapman: Alphonsus Emperor of Germany. The Works of G. Chapman ed. Shepherd London 1874.

2) vgl. auch Schröder, „Marlowe und Webster" Diss. Halle 1907. p. 12.

3) a. a. O. II p. 765.

4) History of English Dramatic Literature. London 1899. I p. 352.

5) Morley, English Writers. London, Paris, Melbourne 1893, X p. 125. Ähnlich äussert sich H. Conrad, Preussische Jahrbücher, Berlin, Oktober 1908. p. 118, während Mézières, Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare, Paris 1894 p. 110—117 die Frage nicht streift.

ihrer sündigen Liebe erkennen und verwirft, auf diesem Beweise fussend, die Wardsche Kritik; meiner Meinung nach mit Unrecht. Denn sie übersieht, dass gerade diese Zusammenkunft mit Mortimer und den übrigen Adligen von Isabella benutzt wird, um die Rückberufung Gavestons von ihnen zu erwirken und sich somit wieder die Gunst ihres Gemahls zu erbetteln. Gothein übersieht auch wohl ferner, dass gerade im folgenden Isabellas sklavische Liebe zu Edward sich eher steigert als mindert.

Die Mängel der Darstellung, wie sie in Angelica und Isabella mit krasser Deutlichkeit hervortreten, haben naturgemäss einen Einfluss auf die nachfolgende Literatur verhindert. Sie sind als unbedeutende Vorläufer der Shakespeareschen Frauen zu betrachten.

II. Shakespeare und Ben Jonson.

Erst seit *Shakespeare*[1] beginnt die schuldlos verdächtigte Frau eine beliebte Erscheinung auf der englischen Bühne zu werden. Unter seinem Einfluss steht die grosse Zahl der Dichter, die vorwiegend passive Frauencharaktere darstellen. *Ben Jonson* ist als Ausgangspunkt der aktiven Richtung zu betrachten, wenngleich er selbst in der Behandlung des Motivs nichts Hervorragendes geleistet hat. Ich werde Shakespeare und Ben Jonson nebeneinander stellen, um die Verschiedenheit der von ihnen ausgehenden Richtungen recht beleuchten zu können.

---

1) The Works of Shakespeare, Globe Edition London 1900.

Shakespeares Quellen bilden Novellensammlungen, wie die Boccaccios u. a, [1]; allerdings übernimmt er meist nur die Grundzüge der Handlung, während er in der Anlage und Ausarbeitung seiner Charaktere unabhängig schafft. Freilich wird auch er in der Charakteristik seiner Frauengestalten von der Chaucerschen Griseldis [2] beeinflusst [3], die übrigens auch aus einer italienischen Novelle und zwar Petrarcas stammt. Griseldis ist so eigentlich das „Frauenideal der englischen Hochrenaissance" (Gothein); aber sie wird von Chaucer eben als Ideal hingestellt und verliert darum an Interesse, wie der Dichter selbst launig zugibt.

Shakespeares schuldlos verdächtigte Frauen tragen den Stempel einer hohen, abgeklärten Lebensauffassung. Die ideale Anschauung, die er von der „geheiligten Institution der Ehe" hat — ist sie doch nach dem Bekenntnis, das er in seinen Dramen ablegt, auf schrankenloses Vertrauen und Liebe gegründet — erhebt ihn weit über die Schar der Zeitgenossen. Seine Frauen sind treue Gattinnen und edle Duldernaturen, die sich dem Manne liebend unterordnen, ohne ihrer Frauenwürde etwas zu vergeben. Anstatt dem Gatten zu grollen, versuchen sie sich vielmehr in seine Lage zu versetzen, seine Eifersucht zu verstehen und zu verzeihen (Imogen), ja sie geben einem verhängnisvollen Schicksal die Schuld, und die arme Desdemona glaubt sich sogar selbst anklagen zu müssen. Neben diesen idealen Charakterzügen haben sie auch Schwächen, die aller-

1) cf. Wülker a. a. O. p. 302 f.
2) In The Clerkes Tale.
3) Vgl. auch Gothein a. a. O. p. 41.

dings so meisterhaft dargestellt sind, dass wir die Frauen um ihretwillen desto mehr schätzen.[1] So kann Desdemonas unbesonnenes Eintreten für Cassio oder Imogens heftiger Zorn bei der Kunde von der Verleumdung unsere Sympathie für sie eher steigern als ihr Abbruch tun. Mit dieser knappen Charakteristik ist die Verwandtschaft, aber zugleich auch der grundlegende Unterschied Shakespeares und der ihm vorausgehenden Dramatiker einerseits und Chaucer (Griseldis) andererseits dargetan. Da der Einfluss des Frauendreigestirns Desdemona-Imogen-Hermione auf die nachfolgende Literatur beträchtlich ist, werde ich auf die einzelnen Charaktere näher eingehen.

Desdemona (Othello) ist gegenüber den ausgereiften Naturen Hermiones und Imogens fast noch ein Kind zu nennen, dessen Charakterbild durch den Hauch jener naiven Unschuld, welche von Herzen kommt und zu Herzen geht, ausserordentlich anziehend wirkt. Über die Gründe, aus denen sie sich in allzu unvorsichtiger Weise für Cassio verwendet und der Eifersucht ihres Gatten verständnislos gegenübersteht, sind die Meinungen sehr geteilt und die Beurteilung ihres Charakters infolgedessen mancherlei Schwankungen unterworfen gewesen. Man hat Desdemona geistige Beschränktheit vorgeworfen,[2] obgleich das eigene Zeugnis des Dichters, das er Othello in den Mund legt, sie als ein frühreifes,

1) Vgl. auch Dowden, Shakespeariana Philadelphia 1885 II. p. 219.

2) Gervinus. Vgl. dazu Wetz' Kritik in seinem Buche: Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Literaturgeschichte. Bd. I. Worms 1890 p. 347. Anm.

talentvolles Mädchen schildert.[1] Andere versuchten ihr Verhalten aus blinder Leidenschaft für Othello,[2] aus weiblicher Laune[3] oder einer an Eigenwilligkeit grenzenden Selbständigkeit[4] heraus zu erklären.

Der eigentliche Grund liegt ganz anderswo: ich meine, in ihrer kindlich reinen Unschuld, in der sie nicht an die Schlechtigkeit der Menschen glauben kann, und ihrer reichen Herzensgüte, ihrem lebhaften Drang, ihren unglücklichen Mitmenschen zu helfen.[5] Es sind also edle Motive, die sie zu einer — von unserm Standpunkt aus betrachtet — törichten Handlungsweise verleiten. Sie lässt sich von ihrem Drang zu helfen um so mehr leiten, als ihr ein Gedanke daran, dass Othellos Misstrauen rege werden könnte, völlig fern liegt. Sie, die in ihrem reinen Unschuldsgefühl alle Menschen für gut hält, sollte nicht zu Othello, der für sie doch das Ideal der Männlichkeit ist, unbegrenztes Vertrauen haben? Mehr und mehr wird der unglückliche Gatte von dem heimtückischen Jago aufgestachelt, bis über die Ärmste die Katastrophe hereinbricht. Sie dünkt uns um so furchtbarer, als Desdemona bis zum letzten Augenblick — freilich nicht ohne Schuld Othellos — ahnungslos ist. Die Angst und Verlegenheit, die sie

---

1) Othello IV_1.

2) Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels. Oldenburg und Leipzig 1891[4] p. 223. Vgl. dazu Wetz a. a. O. p. 555 f.

3) Vischer, Shakespearevorträge, Stuttgart 1901 III. p. 125.

4) Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. Leipzig 1868, II. p. 50.

5) vgl. auch Vischer a. a. O. p. 125 und Mrs. Jameson, Characteristics of Women: Shakespeare's Heroines. London 1886 p. 205.

in der Taschentuchszene zeigt, und ihre schlichten Beteuerungen gegenüber den schweren Anklagen ihres Gatten sind die deutlichsten Beweise ihrer Unschuld; aber der verblendete Othello verkennt sie. Ihre aufopfernde Besorgnis um den Unglücklichen, dem zu Liebe sie den Mord auf sich nimmt, um ihn vor Strafe zu schützen, steht in grellem Gegensatz zu seiner Wut. Mit einem letzten Gruss an ihren „gütigen" Gatten auf den Lippen haucht sie ihre Dulderseele aus.

Wie Shakespeare Desdemonas Charakter (in der Quelle) erst vertiefen musste, ehe er sie für seine Zwecke gebrauchen konnte, erging es ihm besonders mit *Imogen* (Cymbeline). In dieser Gestalt, die von der Griseldis so sehr verschieden ist, hat er sein Frauenideal verkörpert. Mit unvergleichlicher Kunst schildert der Dichter, wie die zornige Aufwallung, die sie bei der Kunde von der Verleumdung zeigt, allmählich einem tiefen Schmerz Platz macht und schliesslich in ein Gefühl liebender Ergebung ausklingt — eine Skala von Empfindungen, die höchstens Middleton in seiner Lady Ager (A Fair Quarrel), einer Nachbildung Imogens, mit ähnlichem Geschick abgestuft hat. Es ist bezeichnend für sie, worauf Brandes[1] besonders aufmerksam macht, dass sie nicht recht glauben kann, dass Posthumus von ihrer Untreue überzeugt ist. Sie sucht sein Verhalten vielmehr auf andere Weise zu erklären und zu entschuldigen, indem sie äussert, er habe sich in einer schwachen Stunde von einer römischen Buhlerin

1) Brandes, W. Shakespeare, Paris, Leipzig, München 1896 p. 912.

zum Mordanschlag auf sie verleiten lassen. Sie kann freilich nicht ahnen, dass der Schurke Jachimo ihm von ihr geraubte Schmuckstücke als Beweise ihrer Untreue[1] ausgehändigt und den Leichtgläubigen zu dem Todesbefehl veranlasst hat. Wenn er es wünscht, will sie gern durch das Schwert sterben. Ihr eigenes Unglück vergisst sie bei dem Gedanken, von welchen Gewissensqualen Posthumus gefoltert werden würde, wenn er einmal zu besserer Einsicht gelangt sei. Ganz ähnlich äussert sich Hermione ihrem Gatten gegenüber, als sie in das Gefängnis abgeführt wird. Imogens Seelengrösse tritt uns erst dann lebhaft vor Augen, wenn wir diese Szene mit Boccaccio vergleichen. Dort bettelt sie feige um ihr Leben und verspricht, alles zu tun, was man von ihr verlange, ja selbst jahrelang fern von der Heimat zu bleiben. Hier musste Shakespeare neu schöpfen, ein solcher Charakterzug konnte seinem Frauenideal nicht genügen. Nur weil die Sorge um die Seelenruhe ihres Gatten sie ängstigt, schlägt sie freudig ein, als Posthumus' Diener ihr Mittel und Wege bietet, zu ihm zu gelangen; im andern Falle hätte sie auf die Vollstreckung des Todesbefehls gedrängt. Ihre mutige Entschlossenheit führt schliesslich eine glückliche Lösung des Konflikts herbei, indem es ihr nach einer Reihe von Abenteuern gelingt, den Verleumder zu entlarven und ihn zu einem umfassenden Schuldbekenntnis zu zwingen. Liebend verzeiht sie dem reuigen Posthumus, der in seiner Verzweiflung über das begangene Unrecht gegen sich selbst wütet.

---

1) Dasselbe Motiv findet sich schon bei Dekker, Northward Hoe und Webster, A Cure for a Cuckold.

Hermione (A Winter's Tale) unterscheidet sich von der impulsiven Imogen durch die erhabene Ruhe, mit der sie ihr Glück wie ihr Unglück zu tragen weiss, von Desdemona durch ihre Welterfahrenheit und königliche Würde. Greenes Novelle Pandosto bildete, wie schon erwähnt, die Vorlage für Winter's Tale; und da der Dichter seinen Frauencharakter oft bis in die feinsten Details schildert, so schliesst Shakespeare sich hier auch enger an seine Quelle an als in den beiden ersten Fällen. Freilich ist seine Hermione ruhiger, männlicher als Greene's, die unter Weinen und Klagen im Gefängnis schmachtet. [1] Ähnlich wie Desdemona macht sie ihrem eifersüchtigen Gatten — und er ist dazu noch einer der unangenehmsten Menschen auf Gottes Erdboden [2] — keine Vorwürfe, sondern schreibt ihr Schicksal einem unheilvollen Fatum zu. (II. 1). Die Selbstbeherrschung, die sie in der Gerichtsszene gegenüber den Klagen Leontes' zeigt, ist von jeher von der Kritik bewundert worden. Wenn sie die erlittenen Unbilden aufzählt, tut sie es ohne Vorwurf, aber in einem Ton, der ahnen lässt, wie tief sie getroffen ist. [3] Mit der Liebe ihres Gatten hat auch das Leben seinen Wert für sie verloren; sie ist bereit, es zu opfern, wenn nur ihre Ehre, die

---

1) Shakespeare's Hermione sagt:

> I am not prone to weeping as our sex
> Commonly are — the want of which vain dew
> Perchance shall dry your pities; but I have
> That honourable grief lodg'd here which burns.
> Worse than tears drown. II. 1.

2) Vgl. Bulthaupt a. a. O. p. 397.

3) Vgl. Mrs. Jameson. Shakespeare's Heroines. London 1886 p. 187.

doch ein Erbteil ihres Kindes ist, fleckenrein dasteht. (Vgl. Angelica: Greene, Orlando Furioso).

Die Frage, warum sie sich 16 Jahre fern von ihrem Gatten hält, hat die Kritik des öfteren beschäftigt. In der Greeneschen Novelle stirbt Hermione bei der Nachricht vom Tode ihres Kindes; und Brandes ist der Meinung, dass ihr Wiedererscheinen nur für eine glückliche Lösung des Schlusses notwendig sei, dass man aber hinter diesem technischen Kunstgriff nicht nach psychologischen Momenten spüren solle.[1] Ich meine, mit Unrecht. Denn gerade dieses Verhalten Hermiones hebt ihren Charakter nur leuchtender hervor und ist, wie auch Mrs. Jameson[2] betont, durchaus in ihrem Wesen begründet. Man braucht nur in Gedanken Imogen oder Desdemona an ihre Stelle zu setzen, um dieses einzusehen. Hermione ist nicht nur schwer in öffentlicher Versammlung gekränkt und ihres Kindes auf brutale Weise beraubt worden, sondern — was mir viel bedeutsamer scheint — ihr Glaube an ihren Gatten ist völlig untergraben; und damit fehlen die Grundbedingungen der Ehe, die, wie Shakespeare gerade in A Winter's Tale mit besonderem Nachdruck betont, auf grenzenloses Vertrauen gegründet sein soll. Es hiesse ihren Charakter völlig verkennen, wollte man annehmen, dass sie sich erst nach einer so langen Zeitspanne zur Verzeihung durchgerungen hätte. Im Gegenteil meine ich, dass sie den Fehltritt ihres Gemahls längst vergeben hat, dass es aber einer langen Zeit der Läuterung bedarf, ehe ihr Vertrauen

1) a. a. O. p. 924.
2) a. a. O. p. 188 ff.

zu ihm wieder seine alte Höhe erreicht hat. Während der vielen Jahre ist auch Leontes ihrer wieder durch aufrichtige Reue würdig geworden. Die Statuenszene, die die Gatten wieder vereint, ist zwar in eine märchenhafte Beleuchtung gerückt und ausserordentlich ergreifend, aber bei näherer Betrachtung unwahrscheinlich und dem Charakter Hermiones widersprechend. [1]

Wie ein Vergleich der Frauen Desdemona, Imogen und Hermione mit ihren literarischen Vorbildern zeigt, ist Shakespeare bestrebt gewesen, ihre Charaktere zu vertiefen und seine ideale Lebensanschauung in sie hineinzutragen.

Demgegenüber muss die Art und Weise, wie er in *„Much Ado about Nothing"* die unglückliche *Hero* darstellt, den Zuschauer befremden, und zwar um so mehr, als er dieses Mal in seiner Quelle [2] einen ausserordentlich fein gezeichneten Charakter vorfand. Hero ist in den Händen Shakespeares eine Puppe geworden: ohne ein Wort der Verteidigung zu sagen, bricht sie bei den brutalen Anklagen ihres Verlobten vom Schrecken überwältigt zusammen; und als die Totgeglaubte wieder zum Leben erwacht, schliesst sie den unwürdigen Claudio ohne einen einzigen Vorwurf in ihre Arme. Der Versuch Wolffs, Heros Zurückhaltung und Wortarmut als eine seelische Vornehmheit auszudeuten, [3] stellt eine verfehlte Rettung Shakespeares dar und ist ebensowenig berechtigt wie auf der andern Seite Bulthaupts überscharfe Kritik. [4]

1) vgl. Bulthaupt a. a. O. p. 398 ff.

2) 22. Novelle Bandellos.

3) Wolff: Shakespeare, Der Dichter und sein Werk. München 1907 I. p. 359.

4) a. a. O. p. 382. Er nennt Hero eine psychologische Fratze.

Man hat Lücken im Stücke angenommen, um den Dichter zu rechtfertigen; ich glaube aber mit Dowden,[1] dass er im Interesse einer fröhlichen Grundstimmung des Lustspiels die tragische Handlung stark beschneiden musste und in diesem Bestreben zu weit gegangen ist. Dass Hero sich nicht gegen die Verleumdungen verteidigt, halte ich psychologisch durchaus für begründet. Das Unglück ereilt sie im Augenblick, wo sie dem höchsten Glück, der Vereinigung mit ihrem geliebten Claudio, entgegen zu gehen glaubt. Darf man sich da wundern, dass sie ohnmächtig niedersinkt, ohne sich recht über die Situation klar geworden zu sein, geschweige denn die brutalen Anklagen durch ihre Verteidigung zu entkräften? Die Aussöhnung und Vereinigung der Liebenden war in A Winter's Tale berechtigt, weil Leontes aufrichtige Reue zeigt; hier aber ist bei Claudio von wahrer Reue keine Rede; und wenn das Stück äusserlich auch in Glück und Jubel enden mag, für unser Empfinden klingt es in eine störende Disharmonie aus.

Auch in diesem Stücke hat Shakespeare eine passive Frau gezeichnet. Es würde seiner hohen Lebensauffassung widersprechen, wollte er energische Frauencharaktere darstellen, die sich dem Manne tatkräftig widersetzen. Wenn er doch in *„The Merry Wives of Windsor"* seinem Prinzip untreu wird, so ist diese Abweichung nur scheinbar. In diesem Fall handelt es sich im Gegensatz zu den erwähnten Frauen um einen Lustspielcharakter; und zudem behandelt der Dichter die in Betracht kommenden

1) Dowden, Shakespeare: Dichter und Denker II. Hesses Volksbücher. Leipzig p. 112.

Szenen mit ausserordentlicher Dezenz. Von einem wirklichen Auflehnen gegen den Gatten ist keine Rede; wenn *Mrs. Ford* dem eifersüchtigen Gemahl entgegentritt, leuchtet der Schalk aus ihren Augen. Diese Szenen treten auch darum mehr in den Hintergrund, weil das Hauptinteresse sich um Falstaff und seine Abenteuer dreht. Shakespeare macht nicht den Versuch, sich über die Eifersucht Fords lustig zu machen:[1] dazu betrachtet er diese gefährliche Leidenschaft, die er öfters tragisch darstellt, von einer viel zu ernsten Seite. So tritt auch in diesem Stücke, so verschieden es von seinen grossen Tragödien ist, seine hohe, sittliche Lebensanschauung scharf ausgeprägt hervor.

Einem Shakespeare entsprach also die Darstellung aktiver Frauen nicht; dazu war nur ein Dichter befähigt, der mit nüchternen Augen in die Welt blickte und sich streng an das Reale anklammerte. Dieser Dichter ist *Ben Jonson*.[2] Schon rein äusserlich betrachtet, machen sich die verschiedenen Lebensauffassungen der beiden Dramatiker darin geltend, dass Shakespeare seine schuldlos verdächtigten Frauen ausnahmslos aus den Hof- und Adelskreisen wählt, während Ben Jonson in die bürgerliche Sphäre hinabsteigt. Mrs. Kitely (Everyman in His Humour) und Mrs. Fitzdottrel (The Devil is an Ass) z. B. sind ehrbare Bürgersfrauen, kleinliche Naturen, die im Gegensatz zu den grossen Shakespeareschen Charakteren fast zu Typen erstarrt sind. Diese Darstellung wird wesentlich dadurch begünstigt, dass Ben Jonsons

1) vgl. auch Thomann „Der eifersüchtige Ehemann im elisabethanischen Drama". Diss. Halle 1908. p. 19.

2) The Works of Ben Jonson ed. F. Cunningham, London 1904. 3 vol.

Frauen meist untergeordnete, ja selbst stumme Rollen spielen.[1] Dem Dichter lag besonders daran, den „humour" der Ehemänner — ein Surrogat für die elementaren Leidenschaften, die in den Shakespeareschen Gestalten die Eifersucht entfesselt — in ein volles, ungeteiltes Licht zu rücken. Die Frauen bilden also gewissermassen nur notwendige Objekte dieses „humour" und haben darum wenig selbständige Bedeutung. Anstatt sich dem Manne duldend unterzuordnen, lehnen sie sich vielmehr gegen seine eifersüchtigen Regungen auf, bald mit überlegener Ruhe (Mrs. Kitely, Tib), bald in stummer Erbitterung (Celia), und einmal selbst mit Anwandlungen von Untreue (Mrs. Fitzdottrel).

Mrs. Kitely wird als ein ruhiger Charakter geschildert, der nur unter besonderen Umständen von nervöser Erregung befallen wird.[2] Als der eifersüchtige Gatte seinem gequälten Herzen in einer überaus lächerlichen Szene (Vergiftung!) Luft macht, kann sie sein unsinniges Rasen unmöglich ernst nehmen. Sie kennt den schwächlichen Charakter ihres Mannes zu genau, um nicht einzusehen, dass er sich von seinem humorvollen Schwager hat narren lassen, und begnügt sich daher, ihm mit ein paar beruhigenden Worten zu entgegnen. Wenn sie bei einer anderen Gelegenheit auf seine Schmähreden in heftigem Zorn antwortet, lässt sich ihr verändertes Ver-

1) vgl. auch die Cunninghamsche Ausgabe Bd. I p. 60 Anm.

2) Interessant ist der Umstand, dass in Everyman in His Humour, wie es scheint, zum ersten Mal im elisabethanischen Drama das Cassiomotiv Verwendung findet. Durch ihre Worte: „Indeed he seemed to be a gentleman of an exceeding fair disposition and of very excellent good parts" (IV 1) erregt Mrs. Kitely das Misstrauen ihres Gatten. Das Motiv ist an dieser Stelle für die Handlung ganz ohne Bedeutung.

halten aus der nervösen Erregung, in die sie durch die vermeintliche Untreue ihres Mannes geraten ist, erklären. In der Versöhnungsszene hat der Dichter es unterlassen, Mrs. Kitelys Stimmung näher zu charakterisieren. Nach dem Vorangegangenen ist es jedoch keine Frage, dass sie seine Erklärung, nicht mehr eifersüchtig zu sein, mit ihrer gewohnten Ruhe entgegennimmt.

Diesen Eifersuchtsszenen laufen andere parallel, die sich im niedern Volk abspielen und infolgedessen nicht ohne Schelte und Prügeleien von statten gehen[1]. *Tib* ist ein Charakter à la Mrs. Kitely und für unsere Betrachtung ebenso wenig bedeutend wie *Mrs. Fitzdottrel*[2], die sich wegen der Eifersucht ihres Mannes ebenfalls keine grauen Haare wachsen lässt und durch seine Erbärmlichkeit zu zeitweiliger Untreue verleitet wird. Interessanter ist dagegen *Celia* (Volpone), obwohl auch sie nur eine untergeordnete Rolle spielt. Das kindliche Vertrauen, das sie in allen Gefahren auf die Hülfe des Himmels setzt, würde ihr unsere volle Sympathie sichern, wenn nicht das fortwährende Betonen dieses typischen Zugs auf die Dauer monoton wirkte. Wie schon ihr Name andeutet, zeichnet sie sich durch Herzensgüte und eine bewundernswerte Geduld aus. Die krankhaften Eifersüchteleien, ja selbst schwere körperliche Misshandlungen von seiten ihres Mannes können ihrer Liebe keinen Eintrag tun. Sie ist klug genug, um bald zu merken, dass Widerspruch oder Entschuldigungen seine Raserei eher steigern als ein-

1) Ben Jonson erscheint hier als Nachahmer der volkstümlichen Spiele, wie sie Heywood und Bale gepflegt hatten.
2) The Devil is an Ass.

dämmen und lässt daher seinen Redeschwall stumm über sich ergehen. Je mehr sie jedoch einen Einblick in den Charakter ihres habgierigen Gatten gewinnt, der ihre Ehre an den lüsternen Volpone verschachern will, desto schneller verwandelt sich ihre duldende Liebe in stumme Erbitterung. Trotzdem Ben Jonson auf eine eingehendere Ausführung verzichtet hat, lässt es sich leicht denken, dass sie bei der Verkündung des Ehescheidungsurteils freudig aufatmet. —

Die geringe Bedeutung der Ben Jonsonschen Frauen macht einen Einfluss auf die folgende Literatur unwahrscheinlich. Immerhin sind sie als die ersten Vertreter der aktiven Richtung von Interesse, und es ist nicht ausgeschlossen, dass die weitere Entwicklung dieser Richtung wenigstens durch sie angeregt worden ist. Während die Dichter der passiven Gruppe sich Shakespeare zum Muster nehmen, fehlt es den andern an einem leuchtenden Vorbild. Sie lassen sich je nach ihrer Anlage zu verschiedenen untereinander nicht näher verbundenen Gruppen zusammenfassen.

III. Beaumont, Fletcher, Massinger.

Der hervorragendste Schüler Shakespeares ist *Beaumont*[1]. Sein sittlicher Ernst und die Grösse seiner Anschauungen stechen wohltuend ab gegen die leichtfertigen Grundsätze seines Dichterfreundes Fletcher und können in manchen Fällen als Kriterium für die Autorschaft des einen oder andern Charakters gelten.[2]

1) The Works of Beaumont & Fletcher ed Alexander Dyce. London 1843. 11 vol.

2) vgl. dazu Aronstein Anglia XXXI.

Beaumonts Frauengestalten Arethusa (Philaster) und Bianca (Honest Man's Fortune) sind edle, keusche Naturen, die dem Gatten in aufopfernder Liebe zugetan sind und seine Verleumdungen geduldig ertragen. Ihre Wesensverwandtschaft mit dem Shakespeareschen Frauendreigestirn beruht, wie die Kritik schon zum Teil festgestellt hat[1], auf direkter Beeinflussung durch Shakespeare. Wie sehr „Othello" massgebend für Beaumont gewesen ist, erhellt aus der Tatsache, dass er in beiden Fällen das Cassiomotiv zur Herbeiführung des tragischen Konflikts benutzt. Auch die Katastrophe im Othello hat im Philaster, soweit ich sehe, deutliche Spuren hinterlassen. Beaumont ist jedoch ein viel zu selbständiger Dichter, als dass er unter diesem, eine freiere Entwicklung des Talents hemmenden Einfluss zum Epigonen herabsinkt. Es ist bemerkenswert, mit welcher Freiheit er bei der Benutzung seiner Vorbilder verfährt. Gewöhnlich verschmilzt er einzelne Züge von zwei, ja selbst drei Shakespeareschen Frauen mit selbständigen Erweiterungen zu einem neuen einheitlichen Charakter. Wie Shakespeare entnimmt er seine Frauen den Hof- und Adelskreisen.

Arethusa (Philaster), deren äusseres Schicksal an das Imogens erinnert,[2] trägt auch in ihrem Wesen Züge von Imogen und Desdemona, während Bianca der Hermione näher steht. Als sie vernimmt, dass sie mit ihrem Pagen Bellario des unerlaubten Verkehrs angeklagt worden ist, flüchtet sie sich weinend an die

1) vgl. Koeppel, Münchener Beitr. XI p. 36 ff.

2) vgl. Koeppel a. a. O. p. 37 und Leonhardt „Ueber Beziehungen von Beaumont und Fletcher's Philaster . . . zu Shakespeare's Hamlet und Cymbeline" Anglia VIII. p. 424 ff.

Brust ihres Geliebten und schüttet ihm ihr gequältes Herz aus. Ihr grenzenloses Vertrauen zu ihm wird freilich schlecht belohnt. Als er sich ihrer Bitte gegenüber, sich für Bellario zu verwenden, ablehnend verhält, überschüttet sie den Pagen mit Lobeserhebungen, um Philaster für ihren Wunsch günstig zu stimmen und sich so ihren Liebesboten, der die Briefe zwischen dem Paare vermittelt, zu erhalten. Freilich erreicht sie gerade das Gegenteil von dem, was sie bezweckt hat: Philaster entflammt in Eifersucht und beginnt sie mit Schmähungen zu überhäufen. Das schrankenlose Vertrauen zu ihrem Geliebten, das sie ins Verderben stürzt, und die gut motivierte Anwendung des Cassiomotivs weisen auf „Othello" als ihr Vorbild hin. Die Erkenntnis, Philaster verloren zu haben, wirkt niederschmetternd auf Arethusa; sie steht vernichtet da wie Imogen. Wenn sie in dieser Stimmung den unschuldigen Pagen, der ihrer Meinung nach ihr Lebensglück zerstört hat, mit masslos heftigen Worten anfährt, wer wollte es der bitter Enttäuschten verargen?

Wollen wir den Vergleich mit Imogen fortsetzen, so ergeben sich wesentliche Abweichungen: hier wird die Entrüstung Arethusas auf den Verleumder hinübergeleitet, während sie ihrem Geliebten gegenüber nach wie vor ihre duldende Haltung bewahrt. Sie will sogar freudig von seiner Hand sterben,[1] als er nach berühmtem Muster an der vermeintlich Treulosen Justiz üben will.[2] In dieser Szene tritt also neben Imogens Vorbild der Einfluss Othellos hervor, der auch auf die folgende

1) vgl. Cymbeline III. 4.
2) vgl. Othello V 2.

Episode hinübergreift. Arethusa sucht nämlich wie Desdemona die drohende Strafe von Philasters Haupt abzuwenden, indem sie den Namen des Mörders nicht nennt. „Alas I know him not, and do forgive him".[1]

Die Intrigue endet schliesslich versöhnlich, indem Bellario sich als ein verkleidetes Mädchen entpuppt und somit allen Zweifeln Grund und Boden entzogen ist. Eine Wiederholung dieses Motivs habe ich in Brome's „A Mad Couple Well Match'd"[2] gefunden. —

In der zweiten Beaumontschen Gestalt, *Bianca* (Honest Man's Fortune) hat Koeppel[3] den Einfluss Hermiones zu entdecken geglaubt; und wohl mit Recht. Denn auch sie ist durch erhabene Ruhe ausgezeichnet; aber sie ist andererseits leichter als Hermione geneigt, ihrem Gatten zu verzeihen; ja ihre duldende Liebe steigert sich „jusqu' au dévouement et jusqu' à la plus complète abnégation" (Mézières[4]) — ein Charakterzug, der auch Chapman's Isabella (Alphonsus) und Dekker's Bellafront (Honest Whore) eigen ist. Sehr fein verwebt der Dichter auch hier wieder das Cassiomotiv in die Handlung. Bianca — so wird die Herzogin an einer einzigen Stelle des Stücks genannt — leidet unter grundlosen Eifersüchteleien ihres Gatten, der ihren früheren Liebhaber, Lord Montague, mit fanatischem Hass verfolgt. Man könnte den Herzog sehr wohl mit Leontes vergleichen, Bianca mit Hermione und den

1) Auch hier zeigt sich die verzeihende Liebe Desdemonas.

2) The Dramatic Works of R. Brome Containing 15 Comedies Now First Collected. 3 vol. London 1873.

3) a. a. O. p. 60.

4) Contemporains & Successeurs de Shakespeare. Paris 1897[4] p. 49.

edlen Montague mit Polyxenes. Dass Montague-Polyxenes einen peinlich berührenden Angriff auf Biancas Treue unternimmt, ist, wie ähnliche später erwähnte Szenen mutmassen lassen, eine Fletchersche Zutat. Biancas Mitleid mit dem Unglücklichen schüttet nur noch Öl ins Feuer. Schweigend hört sie die Anschuldigungen des Herzogs an; ja sie bekennt sich in ihrer Angst sogar schuldig, um ein Duell zwischen ihrem Gatten und ihrem Bruder, der für die Geschmähte mit dem Schwert eintreten will, zu verhindern.[1] Trotzdem sie von dem Herzlosen in die Fremde hinausgestossen wird, bewahrt sie ihm ihre treue Liebe. Ihre ängstliche Besorgnis um das „teure" Leben ihres in Gefahr schwebenden Gatten öffnet dem Verblendeten, der sie noch eben vorher mit Schmähungen überschüttet hatte, schliesslich die Augen; und das Stück endet mit einer ergreifenden Versöhnungsszene.

Die in beiden Dramen wiederkehrende Tendenz, den Schluss versöhnlich zu gestalten, ist eine Eigenart Fletchers und wohl auf seine Mitarbeit zurückzuführen, obgleich der Einfluss von A Winter's Tale oder Cymbeline nicht unmöglich ist.

Überwiegend macht sich *Fletchers* Manier geltend in *Dorigen* (The Triumph of Honour). Man hat diese Frauengestalt bisher beiden Dichtergenossen zugeschrieben; die Art der Darstellung macht diese hergebrachte Annahme ganz unwahrscheinlich. Höchstens könnte die Sittenreinheit und Keuschheit Dorigens an die Beaumontschen Frauencharaktere erinnern. Es gereicht dem Dichter

1) vgl. Middleton: Lady Ager (A Fair Quarrel).

zur Ehre, dass Dorigen, die bei Boccaccio und Chaucer (Franklin's Tale) auf den Wunsch ihres Gatten ihre Ehre preisgibt, sich hier mit beissender Ironie gegen den Eifersüchtigen wendet.[1] Unter Tränen berichtet sie ihm, dass der römische Feldherr Martius sie habe verführen wollen. Der Dichter hat ungenügend motiviert, warum der edle Sophokles plötzlich von Eifersucht erfasst wird (sollte er ein Epigone des Leontes sein?) und sie auf die Probe stellt, indem er ihr anrät, den Wünschen des wollüstigen Martius zu willfahren. Dorigen müsste sein befremdendes Verhalten ebenso unerklärlich scheinen wie uns, wenn sie nicht kurz vorher an dem edlen Charakter des Römers dieselbe bittere Enttäuschung erlebt hätte.[2] Sie ist daher rasch entschlossen, ihm energisch entgegenzutreten, und fingiert ein schamloses Schuldbekenntnis. Wie verschieden ist hier die Darstellung von der Parallelszene in „Honest Man's Fortune"! Dort opfert Bianca ihren Ruf aus Liebe zu ihrem Gatten, hier wird Dorigen von Rachsucht getrieben und gerät daher ins Obszöne. Der Unterschied von Beaumont und Fletcher tritt an diesem Zuge mit krasser Deutlichkeit hervor. Auch die Art und Weise, wie sie Martius von seiner verbrecherischen Liebe heilt, erinnert stark an Fletchers Manier. Sie geht mit einem drastischen Mittel zu Werke, indem sie

1) vgl. Koeppel a. a. O. p. 49—50.

2) Dass sie tatsächlich aus dieser Erfahrung das Verständnis für die plötzliche Eifersucht ihres Gatten gewinnt, zeigt sich deutlich in ihren Worten: Oh wretched men, with all your valour and your learning, bubbles! Scene III, in denen sie beide Männer nebeneinander stellt. Bei „valour" denkt sie an den Feldherrn Martius, bei „learning" an Sophocles, der sich mit Philosophie beschäftigt. (vgl. dieselbe Szene.)

nämlich Hand an sich selbst legen will,[1] ganz im Gegensatz zu der unendlich feinen Weise, in der ihre Leidensgenossin Oriana (Knight of Malta) ihren Geliebten Miranda von einer sinnlichen zu einer rein geistigen Liebe bekehrt. (Die Szene stammt von Beaumont oder Massinger.) Martius' freudige Bereitwilligkeit, für Dorigen in den Tod zu gehen, überzeugt schliesslich den wutschäumenden Gatten von ihrer Treue; und die besonders gegen den Schluss hin knapp skizzierte Szene endet mit allgemeiner Versöhnung.

Dass Dorigen eine Fletchersche Figur ist, wird erst recht klar, wenn wir seine Frauen im Zusammenhange betrachten. Fletcher entfaltet ein besonderes Talent für das Lustspiel. Seine Frauen sind dem Manne an Verschlagenheit oft weit überlegen und führen ihn, wo sie können, hinters Licht. Keine ist bereit, sich die Eifersüchteleien oder Verleumdungen ruhig gefallen zu lassen; sie begegnen ihnen vielmehr mit überraschender Kälte (Maria: Tamer Tamed), bald mit verblüffender Schlagfertigkeit (Estifania: Rule a Wife and Have a Wife), bald mit Entrüstung (Maria: Night Walker u. Calista: Lover's Progress). Zuweilen heucheln sie oder drohen mit Untreue (Dorigen, Lamira: Little French Lawyer), um den Gatten einzuschüchtern; aber nur in einem Falle wird die Frau untreu (Isabella: Women Pleased). Fletcher stellt also ausnahmslos aktive Frauen dar, sodass er sowohl zu Beaumont wie zu Shakespeare in einem lebhaften Kontrast steht. Dass infolgedessen seine

---

1) Zum Vergleich lässt sich noch eine andere Fletchersche Gestalt, Maria (Night-Walker) anführen, die mit dem Dolch in der Hand ihre Ehre verteidigt.

Abhängigkeit von Shakespeare rein äusserlicher Natur ist, ist selbstverständlich. Dagegen schliesst er sich enger an Ben Jonson an und setzt die von diesem eingeschlagene Richtung in gerader Linie fort. Der Gegensatz zu den beiden erstgenannten Dichtern wird noch verschärft durch die leichtfertigen Anschauungen Fletchers, die er — um mit Aronstein[1] zu reden — mit der Frivolität eines weltmännischen Aristokraten vorbringt. Auf das Prädikat tugendhaft können die wenigsten seiner Frauen vollständig Anspruch erheben; sie schwanken zum Teil bedenklich zwischen Neigung und Pflicht. Fletcher beabsichtigt gerade, diesen Konflikt darzustellen; und seine Frauen befinden sich nicht selten in einer peinlichen Lage, indem sie zwischen einem jungen stürmischen Liebhaber und einem alten Gatten zu wählen haben, der nicht gerade vorteilhaft gezeichnet wird (Maria: Night Walker. Lamira: Little French Lawyer; ähnlich auch Calista: Lover's Progress; nur handelt es sich hier um einen edlen Gatten). Doch muss man zu Fletchers Lob sagen, dass ein wirklicher Ehebruch (auch bei Isabella kommt es nicht zum äussersten) nirgends vorliegt. Fletcher begnügt sich damit, pikante Szenen möglichst plastisch darzustellen (u. a. gehört ihm wohl die Verführungsszene in Honest Man's Fortune zu.) Besonders auffällig zeigt sich diese Tendenz bei einem Vergleich mit den Quellen[2] der Fletcherschen Stücke; und da man bisher diesen Gesichtspunkt übergangen, dürften einige ausführlichere Anmerkungen am Platze sein. In „The Triumph of Honour", wie wir gesehen haben, lehnt

1) Anglia XXXI. p. 159—160.
2) über die Quellen vgl. Koeppel Münchener Beitr. XI.

sich Dorigen energisch gegen ihren Gatten auf, während sie sich bei Boccaccio nach schwachem Widerstand, bei Chaucer sogar ohne jeden Protest in seinen Willen fügt. In „The Little French Lawyer" bleibt Isabella im Gegensatz zu dem spanischen Roman, der Fletcher als Vorlage diente, vor dem Sündenfall bewahrt, ohne dass es gerade in diesem Stücke an sehr pikanten Szenen fehlte. Und schliesslich bleibt Isabella trotz der bedenklichen Vorbilder bei Boccaccio eine ehrbare Frau. Ueberall finden sich obszöne Episoden, obgleich Fletcher es nicht zum äussersten kommen lässt: ja gerade darin liegt nicht selten ein raffinierter Kunstgriff des Dichters, den wir ihm nicht zum Lobe anrechnen können.

Diese Charakteristik der Fletcherschen Frauen passt in vollem Umfange auf *Oriana* (Woman-Hater), die von einem Weiberhasser auf das niederträchtigste verleumdet wird; und ich möchte diesen Charakter trotz mancher anderen Meinungen Fletcher zuschreiben. Wenn wirklich Beaumont der Autor sein sollte, müsste die Verschiedenheit der Darstellungsweise vielleicht dadurch zu erklären sein, dass er hier entgegen seiner Natur einen Lustspielcharakter hat schaffen wollen und bei diesem Versuch in arge Uebertreibungen verfallen ist. Geschickt motiviert der Dichter, warum sie bei der Kunde von der Verleumdung nicht zornig aufbraust, sondern sogar ein beim ersten Blick befremdendes ruhiges Benehmen zur Schau trägt. Oriana glaubt nämlich, den Weiberhasser durch ihre Künste ins Garn gelockt zu haben; und nimmt seine scheinbar reuige Beichte, so beleidigend sie auch für sie sein mag, mit einem Gefühl weiblichen Triumphes auf; ja sie lässt sich in dieser Verblendung

sogar schmählich hinters Licht führen. Als sie freilich ihre Täuschung einsehen muss, ist ihre Entrüstung über den Verleumder um so grösser. Eine peinliche Standhaftigkeitsprobe legt ihre Unschuld dar, und sie verzeiht dem Herzog trotz dieser ungerechten Behandlung bereitwillig, als er ihr reuig Herz und Hand bietet. An dem Weiberhasser aber nimmt sie eine im wahrsten Sinne des Worts süsse Rache.

Ähnliche Frauen wie Oriana sind *Maria* (Tamer Tamed) und *Estifania* (Rule a Wife). Hier ist die ganze Handlung ins Possenhafte verzerrt. Maria ist ein Gegenstück zu Shakespeare's Petruchio (Taming of the Shrew) und für unsere Betrachtung unbedeutend, weil sie erst durch ihre Hartnäckigkeit und ihr Kokettieren mit einem Fremden in ihrem Manne Eifersucht hervorruft. Estifania begegnet ihrem Gatten mit verblüffender Schlagfertigkeit, ja sie verhöhnt ihn gründlich und behauptet unverfroren, sie habe eine Bekannte beauftragt, sie bei ihm anzuschwärzen, um seine Liebe auf die Probe zu stellen. Noch possenhafter wirkt die Szene, in der sie den scheltenden Gatten im Spass mit einer Pistole bedroht.

Fletchers Neigung zum Komischen ist in diesem Stücke angebracht, in anderen jedoch, z. B. in „*The Night-Walker*" macht sie sich in geradezu störender Weise geltend, weil sie den lieblichen Reiz, der die Gestalt *Marias* umweht, vernichtet. Maria hat sich auf Wunsch ihrer Mutter mit dem alten Algripe vermählt, obwohl sie in heisser Liebe dem jungen Heartlove zugetan ist. Als der Geliebte nachts in ihr Zimmer dringt, weist sie seine lüsternen Liebeswerbungen zwar standhaft zurück, duldet aber unbegreiflicherweise seine Gegen-

wart — spielt doch diese Szene bei Anbruch der Hochzeitsnacht! — und trägt dadurch eine nicht geringe Schuld an der Eifersucht ihres Gatten. Es mutet uns unter diesen Umständen überraschend an, dass sie, als der argwöhnische Algripe mit ihren Verwandten erscheint, an eine Intrigue glaubt, die ihre Ehre bedrohe. Empört wendet sie sich gegen ihn, um dann infolge der grossen Aufregung ohnmächtig niederzusinken. Ihr seltsames, an Romeo und Julie anklingendes Schicksal können wir übergehen. Natürlich ist ihr Bestreben darauf gerichtet, eine Ehescheidung herbeizuführen. Die Milde und Herzlichkeit, mit der sie ihrem ehemaligen Gatten in der Schlussszene begegnet, erklärt sich aus ihrer Freude, das ersehnte Ziel, nämlich die Vereinigung mit ihrem Geliebten, endlich erreicht zu haben.

Auffällig ist die Verwandtschaft zwischen „The Night-Walker" und *„Lover's Progress"*. Die Gruppen Maria-Calista, Heartlove-Lisander, Wildbrain-Clarinda entsprechen sich genau; ihre Charaktere stimmen ebenfalls in den Hauptzügen überein[1]. Hier wie dort eine nächtliche Begegnung zwischen der Frau und dem Geliebten, eine pikante Verführungsszene, wie sie sich schon in „Honest Man's Fortune" vorfand. In beiden Fällen kommt es nach mancherlei Ereignissen zur glücklichen Verbindung der Liebenden.

Wenn Calista derselben Kammerzofe, die sie für das nächtliche Rendezvous ins Vertrauen gezogen hat, wegen ihres unsittlichen Lebenswandels heftige Vor-

1) Calista und Maria sind impulsive Charaktere; Heartlove und Lisander lüsterne, aber im Grunde edle Liebhaber, Wildbrain und Clarinda Intrigantennaturen.

würfe macht, muss sie selbst ein stark ausgeprägtes Bewusstsein ihrer Unschuld besitzen, freilich auch im hohen Grade unvorsichtig sein. In der Tat schleudert sie ihr ausserordentlich impulsives Temperament aus einer Stimmung in die andere und gönnnt ihr keine Ruhe zum vernünftigen Handeln. Als Clarinda in ihrer Notlage den Spiess umdreht und ihrerseits Calista strenge Vorhaltungen macht, wechseln in der gekränkten Frau die Stimmungen blitzschnell von starker Entrüstung zu tiefem Schmerz und einer gewissen Angst, in der sie mit der Zofe eine Art Kompromiss zu schliessen sucht, bis die versöhnliche Stimmung wieder in eine ganz unweibliche Zornesaufwallung umspringt[1]. Als sie sich vor Gericht wegen Gattenmordes verantworten soll, dessen sie von der hinterlistigen Clarinda angeklagt worden ist, kann sie sich kaum beherrschen und findet es beschämend, mit ihrer Dienerin konfrontiert zu werden. Darum will sie sich nicht gegen ihre Anschuldigungen verteidigen: „Des Volkes Stimme, welche Gottes Stimme ist", soll über ihre Schuld oder Unschuld entscheiden. Schliesslich wird Clarindas Lügengewebe aufgedeckt, und Calista steht glänzend gerechtfertigt da. —

Calista scheint ein Mischcharakter zu sein, in dem sich die Einflüsse Fletchers und Massingers kreuzen. Die Grundstimmung der Handlung ist, mit „The Night-Walker" verglichen, eine viel ernstere; und Calista fehlen die verletzenden possenhaften Züge, die Marias Bild verdunkeln.

---

1) Devil, thus I dare thy worst, defy thee, spit at thee III $_6$.

Lamira (Little French Lawyer) ist ein ähnlicher Mischcharakter. Auch sie lässt sich von ihrem impulsiven Temperament zu unbedachten Handlungen fortreissen. Indem sie ihren früheren Liebhaber Dinant gegen ungerechte Kränkungen in Schutz nehmen will, verteidigt sie ihn mit leicht zu verdächtigender Wärme[1], obgleich sie aus einem vorhergegangenen Zwischenfall hätte wissen müssen, dass sie durch ihr Benehmen die Eifersucht ihres Gatten hervorrufen würde. Freilich treibt sie ihre unvorsichtigen Äusserungen so auf die Spitze, dass es fast den Anschein gewinnt, als habe sie seine Eifersucht bemerkt und entflamme sie noch mehr, um ihm nachher desto energischer entgegentreten zu können (vgl. Donna Zoya in Marston's The Fawne). Ernst das an späterer Stelle stehende Urteil Cleremots:

> There's no contesting with her: from a child
> Once mov'd, she hardly was to be appeas'd
> (III 1. p. 505).

liefert den Schlüssel zu ihrem Verhalten. Dass ihre Drohung, wenn sie einmal Gewissheit von der Eifersucht ihres Gatten habe, sein Bett zu entehren und in Dinants Arme zu flüchten, nicht allzu ernst gemeint ist, sondern vielmehr der Ausfluss einer momentanen Erregung ist, zeigt sich in ihrer Bereitwilligkeit, dem reuigen Gatten zu vergeben.[2] Man hat das Gefühl, als ob die moralisierende Tendenz Massingers, der das Böse empfindlich strafen

---

1) wieder das bekannte Cassiomotiv.

2) Treffend ist die Bemerkung, die sie über die Wirkung unbegründeter Eifersucht spricht:

> Unnecessary jealousies make more whores
> Than all baits else laid to entrap our frailties
> III 1.

und das Gute zum Siege führen will, die Szene wesentlich beeinflusst hat. Die folgenden, höchst pikanten Szenen, in denen Lamira den lüsternen Dinant gehörig nasführt, tragen dagegen wieder echt Fletchersche Züge.

Im Zusammenhange mit Calista und Lamira müssen wir *Oriana* (Knight of Malta) betrachten, die neuerdings weniger Beaumont und Fletcher als Massinger [1] zugesprochen wird. Zwischen ihr und den beiden erwähnten Frauen bestehen auffällige Beziehungen. Der starke impulsive Charakter, der sich leicht zu unbedachten Handlungen hinreissen lässt, ist allen drei gemeinsam. Das überschwengliche, hart an das Obszöne grenzende Lob, mit dem Oriana ihren früheren Liebhaber Miranda überschüttet, ist eine genaue Parallele zu der gleichen Episode in „The Little French Lawyer". Das Cassiomotiv wird in beiden Fällen in derselben Weise modifiziert, indem es nicht wie bei Shakespeare aus einem kindlich-unschuldigen, sondern einem unvorsichtigen, impulsiven Charakter heraus begründet wird. In beiden Stücken wendet sich die Frau, als sie schliesslich die Eifersucht ihres Gatten bemerkt, empört gegen ihn; und die erbitterte Stimmung ebbt, schnell wie sie gekommen ist, zurück, um einem Gefühl liebender Verzeihung Platz zu machen. Freilich ist die betreffende Szene (III_2) in „The Knight of Malta" mit ganz anderem künstlerischen Verständnis herausgearbeitet worden als in „The Little French Lawyer". Die Thomannsche Erklärung, Oriana habe nur das

1) Gerade die für unsere Betrachtung wichtigen Szenen III_2 und V_2 sollen ihm gehören, vgl Dictionary of Nat. Biogr. Artikel Massinger. (XXXVII). Zweifellos erinnert sie im Verein mit Calista und Lamira am meisten an Massingers Frauen (Marcelia, Sophia).

Vertrauen ihres Gatten auf die Probe stellen wollen[1] — eine ähnliche Lösung schien auch in The French Lawyer zunächst manche Berechtigung für sich zu haben — entbehrt der sicheren Begründung. Ihre verzweifelten Worte:

> Study ingratitude, all, from my example;
> For to be thankful now is to be false.
>
> III 2.

weisen vielmehr darauf hin, dass sie sich von ihrem lebhaften Gefühl der Dankbarkeit gegen ihren Lebensretter Miranda zu unvorsichtigen Lobeserhebungen hat hinreissen lassen. Ihre Worte sind zudem in einem Ernst gesprochen, der die Vermutung, sie habe sich damit nur aus der Affäre ziehen wollen, von vornherein ausschliesst.

Als sie ohnmächtig niedersinkt, geht auch in dem eifersüchtigen Gatten eine innere Wandlung vor: sein Unrecht bekennend, spricht er einen schweren Fluch über sich aus. Er wird ihrer, ähnlich wie Leontes, durch aufrichtige Reue wieder würdig. Wenn Oriana endlich ihrem Gatten verschleiert gegenübertritt und ihn ohne ein Wort des Vorwurfs in ihre Arme schliesst, lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit der Statuenszene in „A Winter's Tale" nicht leugnen.

Schon vor ihrer Heirat ist Oriana in eine gefährliche Intrigue verwickelt worden, indem der heimtückische Mountferrat sie des Hochverrats verdächtigt hat. Es entspricht ihrer stillen Mädchennatur, dass sie sich resigniert ins Unvermeidliche ergibt.

---

1) a. a. O. p. 63.

I die a martyr then, and a poor maid
Almost, i'faith, as innocent as born.

I 3.

Die Worte, die sie vor dem Zweikampf, welcher ihre Unschuld darlegen soll, spricht, sind von unbeschreiblicher Anmut [1]: auch hier kein Vorwurf gegen den strengen Grossmeister, ihren eigenen Bruder, dessen Herz in den Ordensregeln erstarrt ist; freilich macht sich die Tendenz, ihre Keuschheit zu betonen, wie sie sich nur bei Fletcher und Massinger, nicht aber bei Beaumont findet, etwas störend geltend. Bei einem Vergleich der beiden Intriguen ergibt sich eine gewisse Inkonsequenz in der Charakterzeichnung der Oriana. Freilich treten auch in der impulsiven Frauennatur noch die mädchenhaften Züge hervor, als sie in einer oft gerühmten Szene Miranda von einer sinnlichen zu einer rein geistigen Liebe bekehrt; aber in dem Mädchen finden sich kaum leise Andeutungen eines erregbaren Charakters. Die erwähnte Szene kann nur Beaumont oder Massinger zuzuschreiben sein, da Fletcher, wie gezeigt, eine ganz andere Richtung bevorzugt.

In Lamira, Calista und Oriana kreuzen sich die Einflüsse Fletchers und *Massingers*, im letztern Fall auch vielleicht Beaumonts, ohne dass es möglich wäre, sie scharf gegeneinander abzugrenzen. Diese Aufgabe ist um so schwieriger, als Massinger nicht nur impulsive Charaktere à la Fletcher, sondern auch unter Shakespeareschem Einfluss grosse Duldernaturen darstellt. Er vereinigt die beiden untereinander verschiedenen

1) vgl. Mézières: Contemporains et Successeurs de Shakespeare. Paris 1897 p. 88 f.

Richtungen in sich, wenn sich auch nicht verkennen lässt, dass er seinem Charakter nach besonders Fletcher nahe verwandt ist. Mit ihm hat der fünf Jahre jüngere Massinger eine Reihe von Stücken gemeinsam geschrieben und ist wesentlich von ihm beinflusst worden[1]. Schon der possenhafte Einschlag, den die Episode zwischen Sophia (The Picture) und den beiden Rittern zeigt, weist darauf hin[2]. Marcelia (The Duke of Milan) und Sophia sind edle Naturen, aber aus derberem Holz geschnitzt als die Shakespeareschen Frauen, deren bezaubernde weibliche Anmut ihnen abgeht.[3] Sie sind dem Gatten zwar in herzlicher Liebe zugetan, lehnen sich aber in gerechter Entrüstung gegen grundlose Eifersüchteleien auf, anstatt sich ihm duldend unterzuordnen. Ihr impulsives Temperament, das bei Marcelia noch mehr als bei Sophia zu Tage tritt, bestimmt sie im Gegensatz zu Imogen dazu, sich an dem Gatten zu rächen und Untreue zu fingieren. Hatte Fletcher die von Ben Jonson eingeschlagene Richtung fortgesetzt, so geht Massinger in der Darstellung seiner schuldlos verdächtigten Frauen noch um einen beträchtlichen Schritt weiter, wie der eben erwähnte Charakterzug zeigt. Das beruht auf der verschiedenen Lebensauffassung der beiden Dichter. Fletcher stellt impulsive Charaktere nur dar, um die Überlegenheit des weiblichen

1) vgl. Koeppel, Q F 82. p. 169.

2) Er findet sich allerdings auch in der Quelle (Painter II_{28}), ist aber von Massinger bedeutend verstärkt worden.

3) Gardiner, History of England etc. 1884, vol. VII p. 327 und 377 sagt: „Massinger is incapable of rising to a conception, at once simple and lofty, of virgin virtue." Vergl. Ward a. a. O. III p. 43.

Geschlechts über das männliche zu betonen und so Situationen von komischer Wirkung zu erzielen. Bei Massinger dagegen dient die Darstellung solcher Charaktere moralisierenden Zwecken, indem sie dem eifersüchtigen Ehemann seine gebührende Strafe zuteilen. Massinger betont überhaupt die Heiligkeit der Ehe und verhilft in seinen Dramen der Tugend immer zum Siege. Weil er diese Absicht verfolgt, muss er die Frauen noch impulsiver und männlicher gestalten als Fletcher.[1]

In *Marcelia* (Duke of Milan) ist der Massingersche Typus am stärksten ausgeprägt[2]. Ihre warme Liebe zu Sforza wird auf eine harte Probe gestellt, als sie von seinem Befehl vernimmt, der sie für die Dauer seiner Abwesenheit unter das Schwert stellt.[3] Freilich ist sie ein viel zu sittenreiner Charakter, als dass sie sich nun aus Rache der Lust in die Arme wirft; aber Sforzas Misstrauen kränkt sie tief; und sie empfängt den Heimkehrenden mit berechtigter Kälte, sodass der Gatte sie schliesslich erzürnt von sich stösst. Ihre innere Empörung beherrscht sie so, dass ihr der Gedanke, sie könne durch ihr Verhalten seine Eifersucht wecken, nicht zu kommen scheint. Im Gegenteil zeigt sie sich überrascht, als sie darauf aufmerksam

---

1) vgl. zu der Charakteristik noch Wurzbach Shakespeare-Jahrbuch XXXV p. 230.

2) Mézières a. a. O. p. 301 sagt von Sforza und Marcelia: „Malheureusement tous deux poussent l'énergie jusqu' à ses dermières limites"; und p. 302: Il (d. h. Massinger) fait agir Marcélia comme une Desdemone irritée".

3) Das bekannte Motiv der Herodes- und Mariamnetragödie Vgl. Koeppel, Q F 82, p. 92.

gemacht wird, und gerät in neue Erregung. Aber das Mass ihrer Leiden ist noch nicht voll. Der aufgehetzte Sforza lässt sie an den Haaren herbeischleifen und überhäuft sie mit Schmähungen.[1] Wer wollte es ihr verargen, dass sie unter diesen Umständen ihre Selbstbeherrschung verliert[2] und aus Rachsucht den als ihren Buhlen verdächtigten Francisco als ihren Geliebten bezeichnet und mit Lob überschüttet? Dass sie in ihrer Erregung zu weit gegangen ist, so berechtigt sie ist und so sehr wir sie zu begreifen vermögen, gibt sie selbst zu, als sein rächender Dolch sie trifft.

(Oh, I have fool'd myself
Into my grave . . .

IV$_3$).

Siegreich bricht nach dieser Erkenntnis ihre Liebe zu Sforza wieder durch; und sie stirbt mit den edlen Worten Imogens (Cymbeline) auf den Lippen:

I . . .
. . . . only grieve for that
Which when you know you've slain an innocent
You needs must suffer.

IV$_8$.

Eine andere Shakespeareremiszenz findet sich, worauf Koeppel hinweist, in „The Picture", wo das Schicksal der verlassenen *Sophia* an die Drangsale Imogens erinnert. Sophia ähnelt in ihrem Charakter

1) Eine ähnliche Szene findet sich bei Chapman, Alphonsus Emperor of Germany.

2) Where is this monster
This walking tree of jealousy, this dreamer,
This horned beast that would be? Oh, are you here, sir?

IV$_3$.

durchaus Marcelia. Unter einem ernsten sinnenden Wesen verbirgt sich ein starkes impulsives Temperament, das sie leicht zu unbedachten Worten verleitet. Die Nachricht, dass ihr Gatte ihr untreu geworden, bringt die Leichtgläubige so ausser Fassung, dass sie beschliesst, eine „Dienerin der Lust" zu werden — ein Entschluss, der allerdings nicht ernst zu nehmen ist, sondern als der Ausfluss eines verzweifelten Schmerzes betrachtet werden muss.[1] Als sie hört, dass ihr Gatte sich eines Zauberspiegels bediene, um ihre Treue auszukundschaften, bricht sie in gerechter Empörung los und nimmt sich vor, Mathias für seine Eifersucht empfindlich zu strafen. Sie bereitet dem Heimkehrenden einen so frostigen Empfang und trägt eine so ungenierte Schamlosigkeit zur Schau, das Mathias erzürnt und bestürzt zugleich ist.[2] Endlich wirft sie die Maske ab, nachdem sie ihn genug gestraft zu haben glaubt, und rechtfertigt sich glänzend von jedem Verdacht. Sie lässt sich jedoch erst lange bitten, ehe sie dem Reuigen Verzeihung gewährt.

Die moralisierende Tendenz Massingers drückt der ganzen Szene ihr Gepräge auf; sodass die Farben allzu dick und grell aufgetragen werden.

Während in diesen beiden, in Fletcherscher Manier geschriebenen Stücken sich wenig Anklänge an Shakespearesche Szenen finden, verraten die Charaktere *Cleoras* (The Bondman) und *Eudocias* (Emperor of the East)

1) vgl. auch Merle „Massinger's The Picture und Painter II. $_{28}$". Diss. Halle 1905, p. 32.

2) Der Parallelismus der Handlung zu The Duke of Milan ist unverkennbar, wie Massinger überhaupt gern Situationen und Charaktere wiederholt.

deutlich den Einfluss Desdemonas (Othello). Beide zeichnen sich durch Sanftmut und Herzensgüte aus; in beiden zeigt sich hin und wieder ein gewisser Grad von Weltunerfahrenheit. Der bekannten Taschentuchszene im Othello ist die Apfelszene in „The Emperor of the East" parallel gesetzt, worauf schon Thomann flüchtig hingewiesen hat.[1] Es handelt sich um einen Apfel, den Eudocia von ihrem Gatten Theodosius erhalten und einem kranken Verwandten geschenkt hat. Da dieser nur den Kaiser für würdig hält, einen so kostbaren Apfel zu essen, kehrt er in den Besitz des Theodosius zurück und erweckt seinen Argwohn. Wie Desdemona erschrickt Eudocia über das veränderte Wesen ihres Gatten und sucht das Gespräch von einem ihr peinlichen Gegenstand abzubringen. Wie dort dem Taschentuch, wird hier dem Apfel eine besondere Bedeutung zugemessen:

„I prized it, lady
At a higher rate than you believe"

und: „ . . . it had virtues in it, my Eudocia
Not visible to the eye".

IV 5.

Auch Eudocia lässt sich durch die heftigen Fragen einschüchtern und in ihrer Angst zu einer ebenso verhängnisvollen Notlüge verleiten, indem sie nämlich erklärt, den Apfel selbst gegessen zu haben. Als der Gatte sie höhnisch-triumphierend sogleich der Lüge überführt, vermag sie in ihrem Schrecken kaum ein Wort hervorzubringen. Die überzeugende Unschuld und Aufrichtigkeit ihres Wesens ersticken schliesslich jeden

1) a. a. O. p. 84.

Zweifel in der Brust des Kaisers, als er ihr in der Verkleidung eines Priesters die Beichte abnimmt, und Eudocia ist überglücklich, als der reuige Gemahl sie in die Arme schliesst. Die Verwandtschaft zwischen Eudocia und Desdemona tritt auch hier, so verschiedenartig auch die Situationen sind, scharf hervor. Bei beiden hat der Zorn des Gemahls ihrer Liebe keinen Abbruch tun können; beide — und da darf man sicher bei Massinger eine Shakespeareminiszenz annehmen — sprechen auch in ihrem tiefsten Unglück von ihrem „gütigen" Gatten.

Von Cleora gilt das Urteil Wards,[1] dass Massinger nicht in der Darstellung ganzer Charaktere, sondern nur in der Koloratur seiner Gestalten von Shakespeare abhängig ist. Die ganze Zartheit ihres Wesens, die Verständnislosigkeit, die sie, wie es scheint, zunächst der Eifersucht ihres Geliebten gegenüber an den Tag legt, erinnern zweifellos wiederum an Desdemona. Andererseits macht sich der Fletchersche Geist in ihrem Charakter geltend. Einmal betont sie ihre Keuschheit in einer peinlich berührenden Weise; dann aber widersetzt sie sich auch ihrem Geliebten[2] und wendet sich allmählich einem andern, edleren Mann in Liebe zu. Ihr Charakter ist also aus Shakespeareschen und Fletcher-

1) a. a. O. III p. 45.

2) Interessant ist, dass sie hier das Cassiomotiv bewusst anwendet, um Leosthenes von seinem Misstrauen zu heilen. Überspannt muss man ihr Versprechen nennen, während seiner Abwesenheit mit verbundenen Augen einherzugehen und kein einziges Wort zu sprechen, damit er keinen Grund zur Eifersucht habe. Ward a. a. O. III p. 16 meint irrtümlicherweise, dass der Geliebte ihr aus Eifersucht den Befehl dazu gegeben. habe. Der Gedanke geht jedoch von ihr selbst aus. cf. II_1

schen Elementen zusammengesetzt und zwar nicht ohne Geschick.

IV. Die Shakespearesche Richtung: Shirley, Ford, Middleton, Chapman.

Auf die Nachahmer Shakespeares hat besonders der Othello gewirkt: Massinger und Beaumont verdanken ihm manche Anregung zu ähnlichen dramatischen Konflikten; und sein Einfluss lässt sich bis zu den letzten Ausläufern der elisabethanischen Literatur, Shirley und besonders Ford, verfolgen.

Shirley[1] ist in seiner Charakteristik der schuldlos verdächtigten Frauen durchaus selbständig; nur erfährt das ihm gespendete Lob eine gewisse Einschränkung dadurch, dass er sich in der Darstellung seiner Frauen ziemlich genau wiederholt. (Gratiana: The Wedding. Bellamia: The Example). Beide sind zarte, duldende Naturen von gleichem Naturell. *Bellamia* gewinnt besonderes Interesse durch die Situationsähnlichkeiten mit Othello, die allerdings in ganz anderen Verhältnissen begründet sind und keine inneren Beziehungen zu dem Shakespeareschen Drama haben. Als Bellamia ihrem nach langer Abwesenheit heimkehrenden Gatten die Geschenke zeigt, die ihr ein Lord aus Hochachtung für ihre unerschütterliche Treue gemacht hat, entflammt er in Eifersucht. Bellamia muss freilich diese Wirkung voraussehen; und sie will ihm die ganze Sachlage auseinandersetzen und den Wohltäter rechtfertigen, ehe sie

1) Ausgabe von Dyce, London 1833. 6 Bde.

seinen Namen nennt. Da sie aber beständig von dem eifersüchtigen Gatten unterbrochen wird, so kommt sie nicht über den ersten Versuch hinaus; und man gewinnt den Eindruck, als ob es sich hier um eine zweite Taschentuchszene handle. So tief sein Wutausbruch sie schmerzt, so überschwenglich ist ihre Freude, als er reuig in ihre Arme zurückkehrt.[1]

War bei Shirley die Ähnlichkeit mit Othello nur äusserlicher Natur, so bestehen zwischen *Ford's*[2] *„The Fancies Chaste and Noble"* und Shakespeare innere Beziehungen. Eine Nebenhandlung dieses Stückes ist zweifellos ein verzerrtes Miniaturbild des Othello, worauf bis jetzt, soweit ich sehe, noch nicht hingewiesen worden ist.[3] Othello ist zum Seifenschaum schlagenden Barbier degradiert, Desdemona-*Morosa* tritt als keifende Alte auf, die den mit ihr des Ehebruchs verdächtigten Pagen mit ihren Fingernägeln gegen den Gatten schützt! Auf sie würde Mézières' Charakteristik von Marcelia (Massinger: Duke of Milan) als einer „Desdemone irritée" mit ganz anderem Recht passen. Cassio ist zu einem kaum den Kinderschuhen entwachsenen Pagen geworden; und Jago entpuppt sich als eine im Grunde gutmütige Natur, doch ist seine ganze Manier getreu kopiert.

---

1) . . . . . happy Bellamia!
What riches I embrace, what world of treasures!
In every kiss how many lives I take
From those sweet smiles? IV_3.

2) The Works of John Ford ed. Dyce, London 1869, 3 vol.

3) Weder Ward noch Koeppel noch M. Wolff: John Ford ein Nachahmer Shakespeares, Diss. Heidelberg 1880, erwähnen diese Parodie.

Weniger von Shakespeare abhängig ist Ford in *„The Lady's Trial"* und *„The Broken Heart"*.[1] In dem ersten Stück kann nur die zarte Anmut Spinellas und die dem Drama aufgeprägte Anschauung, dass eine gesunde Ehe auf Liebe und Vertrauen gegründet sein müsse, an den grossen Meister Fords erinnern. In „The Broken Heart" ist dagegen die Charakteristik *Pentheas* das selbständige Werk Fords. Penthea verfällt in Schwermut, weil sie von ihrem Verlobten getrennt und zur Ehe mit einem Eifersuchtsteufel im schlimmsten Sinne des Wortes gezwungen wird. Ihre düstere Resignation stachelt den rasenden Gatten immer wieder zu neuen Eifersuchtsszenen auf. Als schliesslich ein milder Vorwurf den Tobenden entwaffnet und eine überraschende Wandlung in ihm hervorruft, ist es zu spät: Penthea wird vom Wahnsinn ergriffen und siecht dahin.

Ford vertritt die Anschauung, dass die Grundpfeiler der Ehe Liebe und Vertrauen sind. Nicht die Ehe, sondern die Liebe ist bei ihm das festeste Band, das die Herzen verknüpft. Sein Interesse wendet sich daher unverkennbar den unglücklich und selbst sündig liebenden Paaren zu.[2] Er verstösst infolgedessen oft

1) Wenn Wolff in seiner erwähnten Dissertation etwas pointiert behauptet, dass jedes leidende Weib zur Desdemona werde, hat er sich durch die zahlreichen Nachahmungen Shakespeares, die sich gerade bei Ford finden, täuschen lassen. Ich halte seine Behauptung für einen Missgriff, da keine von den in Betracht kommenden Frauen zu Desdemona nahe Beziehungen hat.

2) Fernando-Bianca in „Love's Sacrifice", Giovanni-Annabella in „Tis Pity she's a Whore", Penthea-Orgilus in „Broken Heart."

gegen die allgemeine Moral und verletzt den Leser durch einen peinlich berührenden Mangel an Taktgefühl. Wenn er in „Love's Sacrifice" die lüsterne *Bianca* als eine schuldlos verdächtigte Frau darstellt, vermögen wir ihm nicht mehr zu folgen. —

Zu den Epigonen Shakespeares gehören ausser Ford auch *Middleton*,[1] vielleicht auch *Chapman*.[2] Wo diese beiden Dichter ihrer eigenen Phantasie Spielraum lassen, werden ihre Frauen meist zu flatterhaften Geschöpfen, auf deren Gattentreue eine sehr ungünstiges Licht fällt.[3] Ähnlich wie Fletcher betonen sie die Überlegenheit, mit der die Frauen ihren Mann zu hintergehen wissen. Die Darstellung erhabener Duldernaturen, wie sie sie in „A Fair Quarrel" resp. „Alphonsus Emperor of Germany" wählen, ist daher auffällig und legt die Vermutung nahe, dass sie in diesem Falle unter dem lebhaften Eindruck von Shakespeares Dramen gestanden haben. *Lady Ager* (Middleton: A Fair Quarrel) wird von einem Bekannten ihres Sohnes verdächtigt, worauf Shirley vielleicht in „The Gamester" anspielt.[4] Bei der Nachricht bricht sie sogleich in Entrüstung los und lässt sich in ihrem Zorn zu Gewalttätigkeiten hinreissen. Middleton stellt ihr Verhalten psychologisch fein dar, indem er ihre Erregung nicht

1) The Works of Thomas Middleton ed. A. H. Bullen, London 1885.

2) The Works of George Chapman ed. Shepherd. London 1874.

3) Vgl. z. B. Chapman: Florilla (A Humerous Day's Mirth), Winny (Eastward Hoe), Tamira (Bussy d'Ambois)
Middleton: Mrs. Purge (Family of Love), Mrs. Gallipot Roaring Girl), Bianca (Women Beware Women).

4) Shirley a. a. O. Bd. III, I_1 p. 195.

aus der Verleumdung selbst, sondern aus dem Misstrauen ihres eigenen Sohnes herleitet, an dem sie mit treuer Mutterliebe hängt. Wie bei Imogen weicht ihr Zorn einem tiefen Schmerz. Es ist rührend anzusehen, wie sie bestrebt ist, trotz der momentanen Entfremdung sogleich eine Versöhnung herbeizuführen. Weinend fragt sie, ob er sich bewusst wäre, dass sie jemals in ihrer Treue ihrem verstorbenen Gatten gegenüber wankend geworden wäre. Duldende, ja selbst aufopfernde Liebe macht bald ihrem Schmerz Platz: während Imogen ihr Leben hingeben will, opfert Lady Ager selbst ihren Ruf, um ihren Sohn vom Duell mit dem Beleidiger zurückzuhalten, und fingiert in ihrer mütterlichen Angst ein Schuldbekenntnis. Bei Imogen wird die Gattenliebe verherrlicht, hier zeigt sich die Mutterliebe im edelsten und erhabensten Licht. Die Versöhnungsszene, die mit meisterhafter Kunst dargestellt ist, bildet den zweiten Höhepunkt des sonst unbedeutenden Dramas.

Middleton musste sich natürlich in der Darstellung und Abstufung der Gemütsbewegungen enger an Shakespeare anschliessen, weil seine Natur ihn selbst nicht zur Charakteristik erhabener Duldergestalten befähigte. Immerhin entwickelt er in der Behandlung des Stoffes eine bemerkenswerte Selbständigkeit.

Chapman's *Isabella* (Alphonsus Emperor of Germany) ist ihrem Wesen nach ebenfalls den Shakespeareschen Frauen und besonders Hermione verwandt. Sie wird von ihrem grausamen Gatten mit Hass verfolgt, weil sie einen unschuldigen Grafen seiner Rache entzogen hat, und lässt seine Anklagen mit bewunderns-

werter Geduld über sich ergehen. Erst seine fortgesetzten brutalen Misshandlungen bringen sie aus ihrer Ruhe. Sie lässt sich zu einem plötzlichen Zornesausbruch hinreissen und schützt den hinzukommenden Grafen, der mit ihr des Ehebruchs verdächtigt worden ist, mit ihrem eigenen Leibe vor der Wut des Gemahls. Diese erregte Szene schafft wie in „A Winter's Tale" natürlich eine tiefe Kluft zwischen den Ehegatten, die aber schnell und vor unseren Augen wieder überbrückt wird. Sobald Isabella eine wärmere Regung wieder in ihm zu entdecken glaubt, ist sie sogleich bereit, ihren Ruf für ihn preiszugeben, und nimmt die von ihm erhobene Anschuldigung eines Giftmordes auf sich, um ihn nicht Lüge strafen zu müssen. Ihr edles Opfer wirkt Wunder: reuig fleht er die Geschmähte um Verzeihung an; und je mehr sie sich von der Echtheit seiner Gefühle überzeugt, desto mehr legt sie die Scheu vor dem Gewaltigen ab.[1] Wenn sie auch seine Ermordung nicht verhindern kann, so beweist doch ihr tröstender Zuspruch, dass sie ihm im Grunde ihres Herzens vergeben hat.

V. Die Ben Jonsonsche Richtung: Chapman, Dekker, Brome, Marston, Glapthorne.

Wie Massinger die Shakespearesche und Ben Jonsonsche (resp. Fletchersche) Richtung in seinen Dramen zusammengeleitet hatte, so lässt sich eine ähnliche

1) Der Dichter hat diese wachsende Vertrautheit angedeutet in der Art und Weise, wie sie Alphonsus anredet. Auf „highness" und „dread lord and husband" folgt „sweet lord and husband" und schliesslich „sweet husband".

Doppelströmung bei Chapman, Dekker und auch Brome beobachten. Alle erwähnten Dichter, mit Einschluss Massingers, neigen ihrer Natur nach Ben Jonson zu; erst äussere Einflüsse lenken sie in Shakespearesche Bahnen.

Chapman's *Gazetta* (All Fools) ist ein echt Ben Jonsonscher Typus, wenn auch freilich unbeeinflusst von seinen Frauen. Sie zürnt ihrem Gatten nicht, weil sie seinen schwächlichen Charakter kennt und es wohl verstehen kann, dass sein Argwohn einer übergrossen Liebe zu ihr entspringt. Sie ergibt sich daher ruhig in ihr Schicksal. Wenn sie wirklich einmal aufbegehrt, so ist die Erregung nur eine momentane. Es ist bedauernswert, dass der Dichter Gazetta in den letzten Akten mit grosser Nachlässigkeit behandelt hat und ihr schliesslich eine stumme Rolle zuteilt.

In *Dekkers*[1] Werken prägt sich im allgemeinen eine gesunde Anschauung von der Ehe und den Frauen aus, die sich mehr der nüchtern-realen Auffassung Ben Jonsons nähert. Freilich verträgt es sich nicht recht mit unserer Moral, dass er den unmenschlichen König (Match me in London) und den liederlichen Matheo (Honest Whore II) wieder mit ihren Gattinnen zusammenführt, ohne dass von Reue bei ihnen überhaupt die Rede sein kann. Dekker's Frauen sind im bewussten Gegensatz zu den leichtfertigen „city-dames", gegen die die Dichter oft ihre Satire richteten, als treue Gattinnen dargestellt. Sie sind meist ehrbare Bürgersfrauen à la Ben Jonson und ruhige vernünftige Naturen, die den

1) The Dramatic Works of Th. Dekker Now First Collected 4 vol. London 1873.

Grund der Eifersucht ihres Gatten sehr bald erraten und demgemäss ihr Verhalten einrichten. So begegnen sie ihm ruhig und unbeirrt (*Mrs. Mayberry:* Northward Hoe) [1] oder selbst gleichgültig *(Mrs. Justiniano:* Westward Hoe). Wenn der Gatte auch zum Teil sein Misstrauen aus eigener Kraft überwindet, so spielen doch andererseits die Frauen dabei eine bedeutende Rolle, indem die überzeugende Unschuld ihres Wesens einen raschen Wandel bewirkt (Mayberry und der Vater Bellafronts: Honest Whore II).

Die *Königin* in „Match me in London" ist gegenüber den ruhigen Naturen Mrs. Mayberrys und Mrs. Justinianos ein impulsiver Charakter, der jedoch besonders in der wichtigen Schlussszene zu wenig ausgeführt ist, um einer näheren Betrachtung gewürdigt werden zu können. Beachtenswert ist das Motiv, dass der König sich seiner Gattin durch Verleumdungen und hinterlistige Intriguen zu entledigen sucht. Die Handlung zeigt eine auffallende Verwandtschaft mit Brome's „Queen and Concubine".

Wenn Dekker in *Bellafront* (Honest Whore II) eine Frau darstellt, die mit einer geradezu engelhaften Geduld die Verleumdungen und Anklagen eines lieder-

1) Dem böswilligen Verleumder zürnt sie jedoch; sie möchte ihm am liebsten die Augen auskratzen und lässt sich gern bereit finden, seine Bestrafung mit herbeiführen zu helfen. In Arethusa (Beaumont: Philaster) finden sich, wie erwähnt, ähnliche Züge. Der blütenreiche, an Glapthorne gemahnende Stil (in I_3) will nicht recht zu ihrem schlichten Wesen passen.

With me! if ever I had thought unclean,
In detestation of your nuptial pillow,
Let sulphur drop from heaven, and nail my body
Dead to this earth! etc.

lichen und habsüchtigen Gatten über sich ergehen lässt, ja sich für den Unwürdigen aufopfern will, so haben wir in dieser Lichtgestalt einen Abglanz der bekannten Griseldis zu erblicken. Diese Annahme ist meiner Meinung nach um so wahrscheinlicher, als Dekker selbst im Verein mit anderen Dichtern die Griseldis-erzählung dramatisiert hat und also mit dem Stoffe auf das engste vertraut war.

Ob bei *Brome's* Frauengestalten *Eulalia* (Queen and Concubine) und *Lady Thrivewell* (A Mad Couple Well Match'd) ein ähnlicher Einfluss vorliegt, ist unsicher. Sie sind zu engelgleichen Wesen idealisiert;[1] ja Eulalia ist selbst mit einem Glorienschein umwoben und mit den charakteristischen Merkmalen einer Heiligen ausgestattet. Irdischen Gefühlen und Leidenschaften sind sie nicht zugänglich, sie erdulden die grössten Schmähungen ohne das leiseste Anzeichen eines tiefen Seelenschmerzes, ja die verstossene Eulalia beugt selbst das Knie demutsvoll vor der Konkubine ihres Gatten!

Bromes Natur wies ihn mehr in die von Ben Jonson eingeschlagene Richtung. Er erlangt für unsere Betrachtung eine besondere Bedeutung dadurch, dass er das Kapitel der Selbstverdächtigungen um eine Reihe von originellen Beispielen erweitert. (Sparagus Garden, New Academy, The Novella). Dieses Motiv findet sich auch bei den grossen Dichtern dieser Zeit, allerdings meist als ein für die Handlung unbedeutendes Moment (vgl. Desdemona)[2].

1) vgl. auch E. K. R. Faust „Richard Brome" Halle 1887.

2) Bei Middleton: Lady Ager und Beaumont: Bianca spielt das Motiv jedoch eine wichtigere Rolle.

Die „Antipodes“ *(Diana)*, die in ihrer Tendenz im wesentlichen auf die Darstellung des Marstonschen „The Fawne“ hinauslaufen, gehören ebenfalls dieser Serie an.

Marston's [1] *Donna Zoya* (The Fawne) ist der Typus einer weltklugen Frau, die ihren Willen mit einer ihr eigenen Energie durchzusetzen weiss. Als die krankhaften Eifersüchteleien ihres Gatten ihr lästig fallen, beschliesst sie, dem Übelstande mit einem Radikalmittel abzuhelfen, und spielt zum Entsetzen Don Zuccones die Rolle einer ungetreuen Frau. Das Gerücht von ihrer Schwangerschaft (Don Zuccone hat seit Jahren von ihrem Bett getrennt gelebt) und ihre schamlose Leichtfertigkeit versetzen ihn in masslose Erregung. In diesem Moment setzt ihr Gegenspiel ein. Sie lässt ihrem Gatten das Gerücht mitteilen, dass man sie nur verleumdet habe, um sie von einem eifersüchtigen Ehemann zu trennen. Als er sich ihr daher zerknirscht nähert, kehrt sie Entrüstung hervor und tut, als ob sie ihren „ehemaligen Gatten“ nicht mehr kenne.[2] Erst nach längerem Widerstreben willigt sie innerlich triumphierend in die Versöhnung ein. Ihr Zweck ist damit erreicht.

Dass Marston gern Frauen zeichnet, die der Eifersucht oder den ehebrecherischen Gelüsten des Mannes energisch entgegentreten, zeigt auch eine unbedeutende Nebenhandlung in der „Insatiate Countess“.

---

1) Ausgabe von A. H. Bullen London 1883.

2) Ein ähnlicher Zug findet sich in Ford's „Lady's Trial“ (Auria).

Der Donna Zoya nahe verwandt ist *Glapthornes*[1] *Lady Yellow* (The Hollander). Der Dichter hat ihren Charakter eigenartig zusammengesetzt: neben dem possenhaften Einschlag[2], wie ihn oft Fletchers Frauen zeigen, steht ein tiefer sittlicher Ernst[3], der allerdings nicht selten durch die blütenreiche Sprache Glapthornes einen komischen Anstrich erhält. Auch in diesem Stück handelt es sich darum, den Gatten von seiner Eifersucht zu kurieren.

In „Wallenstein" stellt Glapthorne noch ein schuldlos verdächtigtes Mädchen dar, das Zwickert[4] charakterisiert als „prüde, stolz auf ihre Tugend und doch voll Begierden, halb Vestalin und halb Hetäre".

VI. Schluss.

Wenn wir zum Schluss einen kurzen Rückblick auf die Entwicklung der Rolle der schuldlos verdächtigten Frau im elisabethanischen Drama werfen, so treten uns zwei Dichterschulen entgegen, von denen die eine passive, die andere aktive Charaktere darstellt. Eine strenge Scheidung in diese beiden Gruppen ist von vornherein ausgeschlossen, da die Darstellung eines Dichters nicht selten durch äussere Einflüsse in eine andere Bahn gedrängt wird und zudem die einzelnen

1) The Plays and Poems of H. Glapthorne, London 1874.

2) z. B. „J thought your jealousie had driven you into France, but now I see you feare to bee sea-sicke . . .

3) Sister, he has it, were it possible
To worke a reclamation on this man,
From his fond jealousie, I would not wish
A change to be an Empresse (p. 105).

4) Zwickert, Henry Glapthorne, Diss. Halle 1881. S. 25—26.

Charaktere eine bunte Mannigfaltigkeit von Nüancierungen aufweisen.

Shakespeare ist der Hauptvertreter der ersten Gruppe. Seiner Kunstrichtung am nächsten steht steht Beaumont. In weiteren Abständen folgen Middleton, Shirley und Ford.

Da es der Ben Jonsonschen Richtung an einem grossen Vorbilde fehlt, so schliessen sich hier die Dichter je nach ihrem Charakter zu kleineren Einzelgruppen zusammen: Ben Jonson-Chapman-Dekker, Fletcher-Massinger, Marston-Brome-Glapthorne. Die Gruppierung wird dadurch erschwert, dass die Dichter zum Teil von Shakespeare beeinflusst sind oder doch wenigstens der von ihm eingeschlagenen Richtung folgen. (Masssinger, Dekker, Brome, Chapman)[1].

Bei einem Vergleich der beiden Richtungen zeigt sich, dass den passiven Charakteren im allgemeinen eine idealere Lebensanschauung zu Grunde liegt. Den aktiven Frauennaturen fehlt dieser ideale Anflug; doch legen sie Zeugnis ab von einer oft gesunden, wenn auch nicht selten grobsinnlichen moralischen Auffassung des Dichters. An die Stelle des zarten Reizes und der weiblichen Anmut der Duldernaturen treten derbere, ja fast männliche Züge; und zwar sind sie um so markanter, als die aktiven Frauen weit mehr in den Vordergrund gerückt werden als die leidenden und infolgedessen weniger dramatischen Charaktere. Es ist leicht zu verstehen, dass der aktive Typus immer mehr einen

1) Die Stellung Websters lässt sich nicht präzisieren, da er das Motiv in „A Cure for a Cuckold" nur flüchtig behandelt hat.

Lustspiel-, ja selbst Possencharakter annimmt und damit auf die Bahn der Satire gerät. Die Zeitverhältnisse, wie sie sich im elisabethanischen Drama getreu wiederspiegeln, drängen geradezu auf eine derartige Darstellung hin.[1] Von wirklicher Treue ist in jener Zeit kaum die Rede. Im Gegenteil betonen die Dichter immer wieder die Verschlagenheit und Unverfrorenheit, mit der die Frauen, selbst wenn sie auf frischer Tat ertappt sind, dem Manne ein Schnippchen zu schlagen wissen; sie stellen sich also auf die Seite der treulosen Gattinnen. Middleton, Chapman und Heywood, der sich im Gegensatz zu Shakespeare nur mit der Darstellung begründeter Eifersucht befasst, sind traurige Beispiele für die laxen moralischen Anschauungen der elisabethanischen Ära. In der Sittenkomödie, wie sie die nachelisabethanischen Dichter bevorzugen, sinken die Charaktere wieder zu Typen herab. Grosse Frauengestalten dürfen wir in diesen Dramen nicht mehr erwarten. Nur Shirley erhebt sich über das tiefgesunkene künstlerische Niveau seiner Zeit.

In einer Literaturepoche, in der die Darstellung des Geschlechtstriebes mehr und mehr in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird (Aronstein), ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Verdächtigungen mit wenigen Ausnahmen die eheliche Treue betreffen. Gewöhnlich handelt es sich um Verleumdungen von dritter Seite, als deren Begleiterscheinung die Eifersucht des Gatten auftritt, oder um eine plötzlich entstandene

1) Mézières a. a. O. p. 155 sagt: Dans les pièces postérieures à la mort d'Elisabeth, les femmes sont plus maltraiteés encore que la cour.

oder krankhafte Eifersucht. Die Fälle, in denen die Eifersucht des Mannes keine Rolle spielt, oder solche, in denen er sich durch Verleumdungen gewaltsam seiner Frau entledigen will, sind relativ selten. Auf die Selbstverdächtigungen wurde schon bei Brome hingewiesen.

Unter den schuldlos verdächtigten Frauen befinden sich nur etwa sechs Geliebte resp. Verlobte. Es ist leicht zu verstehen, dass sich das Interesse des Dichters besonders auf die Darstellung ehelicher Konflikte konzentrierte.

Wenn wir uns zum Schlusse die Frage vorlegen, welche Frauencharaktere die vollendetste Darstellung und die idealste Lebensauffassung verraten, so scheint auch hier Shakespeare seine zeitgenössischen Dichter weit zu überragen. Hin und wieder gelingen auch anderen Dramatikern gross angelegte Charaktere; aber meist sind nur einzelne Szenen, in die der Dichter seine ganze Seele hineinlegte, den Shakespeareschen ebenbürtig an die Seite zu stellen.

Meinen herzlichsten Dank möchte ich an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Lindner aussprechen für das warme Interesse, das er meiner von Wagner † (Halle) angeregten Arbeit entgegengebracht hat; ferner verdanke ich der mehrfach erwähnten Dissertation Thomanns manche Anregung.

Lebenslauf.

Geboren am 11. Februar 1888 zu Mölln i. L., erhielt ich meine Schulbildung in Hamburg auf dem Realgymnasium des Johanneums, das ich Ostern 1906 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Ich studierte in Freiburg, München, Berlin, Halle und Rostock, wo ich am 25. Mai 1909 das Rigorosum bestand.

Vorlesungen hörte ich vorzugsweise bei folgenden Dozenten: Kluge, Wetz, Eckhardt, Götze — Paul, Muncker, v. d. Leyen, Wilhelm, Lipps, Heigel, Lekt. Wells — Roethe, Schmidt, Roediger, R. M. Meyer, Lekt. Delmer — Strauch, Saran, Wagner, Ritter, Philippson, Fries, Uphues — Lindner, Golther, Ule, Erhardt.

Nachtrag.

Für p. 1 habe ich Thomann a. a. O. p. 100 benutzt.
Statt „Isabella“ (p. 26, Zeile 4) muss stehen: Lamira.